
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LUX
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

LE

TRÉSOR DES PIANISTES

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.

LE

TRÉSOR DES PIANISTES

COLLECTION DES ŒUVRES CHOISIES

DES MAITRES DE TOUS LES PAYS ET DE TOUTES LES ÉPOQUES

DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A LA MOITIÉ DU XIXe

ACCOMPAGNÉES

DE NOTICES BIOGRAPHIQUES, DE RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET HISTORIQUES,
D'OBSERVATIONS SUR LE CARACTÈRE D'EXÉCUTION QUI CONVIENT A CHAQUE AUTEUR, DES RÈGLES DE L'APPOGIATURE, D'EXPLICATIONS
ET D'EXEMPLES PROPRES A FACILITER L'INTELLIGENCE DES DIVERS SIGNES D'AGRÉMENT, etc., etc.

RECUEILLIES ET TRANSCRITES EN NOTATION MODERNE

PAR ARISTIDE FARRENC

AVEC LE CONCOURS DE

Mme LOUISE FARRENC

COMPOSITEUR ET PROFESSEUR DE PIANO AU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE

PRÉLIMINAIRES

« Heureux l'artiste qui sait certaines choses qu'on ignorait un siècle avant lui, mais malheureux cent fois celui dont le savoir se transforme en habitudes, et qui ne comprend que ce qu'on fait de son temps. L'art est immense; gardons-nous de le circonscrire dans une forme et dans une époque. »

F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens*, article **BOCCHERINI**.

PARIS

ARISTIDE FARRENC, ÉDITEUR
RUE TAITBOUT, 10

C. PHILIPP, ÉDITEUR DE MUSIQUE
BOULEVARD DES ITALIENS, 19

LONDRES
CRAMER, BEALE ET CHAPPELL
201, Regent street

LEIPZIG
BREITKOPF ET HAERTEL
Universitaest strasse, goldner Baer

1861



PRÉFACE.

Voici enfin la première livraison du *Trésor des Pianistes,* cet édifice dont il y a vingt-cinq ans environ je posais, sans m'en douter, les premières bases, en commençant à recueillir les œuvres des anciens clavecinistes. Il y a déjà quelques années, je formai le projet de publier, du moins en partie, ce que d'abord je n'avais recherché que pour mon instruction, mon propre plaisir, et pour satisfaire, en même temps, ma passion de bibliophile. Le prospectus par lequel je fis part au public musicien de mon plan de publication est daté du mois d'avril 1859; j'annonçais une première livraison pour le mois d'octobre suivant, et ce n'est que plus de vingt mois après cette époque qu'il m'est permis de la mettre au jour. Je n'ai pourtant point cessé de m'en occuper : on peut donc se faire une idée des difficultés sans nombre que j'ai dû éprouver pour arriver à mon but.

Depuis qu'il est question du *Trésor des Pianistes,* on en a beaucoup parlé ; je ne dirai pas que chacun a porté son jugement sur ce qu'il devait contenir, car on ne peut juger ce qu'on ne connaît pas ; je dirai avec plus de vérité, que bien des personnes ont parcouru avec une assurance étonnante le vaste champ des conjectures et n'ont pas craint de formuler les opinions les plus singulières comme les plus fausses. Il est une sorte de gens, malheureusement fort nombreuse, qu'il ne faut pas chercher à convaincre : on perdrait son temps ; je me bornerai à constater quelques faits. Toutes les personnes qui ont assisté aux nombreuses séances dans lesquelles j'ai fait entendre les œuvres, peu ou point connues, des anciens clavecinistes, ont témoigné hautement leur satisfaction et leur étonnement. J'ai eu le bonheur de fixer l'attention des hommes les plus éminents dans l'art musical et ils ont bien voulu m'encourager de leurs suffrages.

Je ne saurais trop remercier l'illustre directeur du Conservatoire de Bruxelles, M. Fétis, pour la haute protection qu'il a accordée à mon entreprise. Non-seulement il a employé sa plume savante à faire l'éloge du *Trésor des Pianistes,* mais encore il a mis, avec une bonté parfaite, sa bibliothèque à ma disposition et m'a confié des ouvrages aussi remarquables par leur rareté que par leur mérite.

J'ai trouvé un dévouement et un zèle sans bornes dans mon ami M. Gaétan Gaspari, maître de chapelle de *S. Petronio,* à Bologne, et bibliothécaire du Lycée musical de la même ville. Comme M. Fétis, il s'est intéressé vivement au succès de ma publication; il m'a communiqué avec bienveillance des ouvrages précieux de sa bibliothèque; enfin, son immense érudition a toujours satisfait avec zèle et empressement à toutes mes questions relatives à la biographie ou à la bibliographie.

Dans le cours de la grande publication que je commence, j'aurai plus d'une fois l'occasion de profiter des lumières d'un autre docte Italien qui m'honore également de son amitié : je veux parler de M. Ange Catelani, maître de chapelle à Modène et conservateur adjoint de la célèbre bibliothèque *Estense.*

M. le docteur Édouard Rimbault, de Londres, dont la réputation est grande parmi les personnes qui s'occupent de la littérature musicale, mais que je n'avais pas l'honneur de connaître personnellement, a été au-devant de mes désirs; à peine a-t-il eu connaissance de mon projet qu'il m'a adressé un exemplaire de son *Histoire du piano,* ouvrage d'un haut intérêt auquel j'ai fait de larges emprunts pour une foule de détails d'autant plus intéressants qu'ils proviennent de documents authentiques.

Je remercie M. William Chappell, autre savant antiquaire anglais, qui m'a comblé de bontés et a bien voulu m'adresser les deux magnifiques volumes de sa collection de chansons anglaises depuis le treizième siècle: j'y ai trouvé des notices curieuses dont j'ai profité.

Je remercie M. François Espagne, conservateur de la section musicale à la bibliothèque royale de Berlin; je lui dois des renseignements qui me seront utiles, et il a bien voulu faire copier pour moi divers ouvrages manuscrits ou imprimés, mais fort rares.

Je dois rendre hommage au dévouement de Mlle Marie Mongin, élève de Mme Farrenc. Cette jeune et très-habile pianiste, excellente musicienne, douée d'une intelligence remarquable et d'un zèle digne des plus grands éloges, nous a aidés puissamment, en faisant pour le *Trésor des Pianistes* de nombreuses et très-exactes copies; souvent en traduisant les anciennes notations aujourd'hui hors d'usage; en nous secondant, enfin, dans le travail difficile et fastidieux de la correction des épreuves. Mlle Mongin ne s'est pas bornée à ces soins matériels : elle a fait une étude toute particulière de la musique des anciens maîtres, et, dans de nombreuses occasions, elle a su en faire ressortir tout le mérite.

Je ne dois point passer sous silence les services incessants que m'a rendus M. Bodin, un de

mes anciens amis, professeur de piano, excellent musicien, et de plus possédant une foule de connaissances dans diverses sciences. Je me suis toujours fait un plaisir de lui soumettre mes travaux, et toujours je l'ai trouvé prêt à m'éclairer par ses conseils ou à dissiper mes doutes.

Je prie enfin toutes les personnes qui ont bien voulu m'aider d'une manière quelconque de recevoir ici mes remercîments et l'expression de ma reconnaissance. Puissé-je, grâce aux puissants secours qui m'ont été accordés si libéralement, atteindre le but que je me suis proposé : celui de faire revivre la musique de tous les grands maîtres qui ont écrit pour le plus riche des instruments, en rendant à la publicité des œuvres en partie oubliées ou devenues presque introuvables, et dont les anciennes éditions, d'ailleurs, sont souvent écrites dans une notation qui en rend la lecture extrêmement difficile, sinon même décourageante.

Paris, Juin 1861.

LE

TRÉSOR DES PIANISTES

INTRODUCTION.

Il n'y a pas, ce me semble, d'étude plus intéressante et en même temps plus utile pour un musicien que celle des monuments de l'art à toutes les époques, et aucun instrument n'en possède un aussi grand nombre et d'aussi riches que le piano. Ces vérités m'ont frappé depuis longtemps et m'ont porté naturellement à réunir, autant que mes moyens et les circonstances me l'ont permis, les ouvrages des clavecinistes célèbres. Depuis plus de vingt ans, j'ai rarement laissé échapper les occasions de les acquérir, et ma position m'a mis à même de les entendre journellement. Cette occupation pleine d'attraits et qui m'a procuré de bien vives jouissances, a pourtant été souvent pénible; quelquefois même j'ai été près de me laisser aller au découragement, mais j'avais foi dans l'art, j'avais foi dans l'espèce de mission que je m'étais donnée, et après un repos d'esprit nécessaire, je reprenais avec ardeur mes études favorites.

Pour ce qui est des difficultés que j'ai eues à surmonter, je vais en donner une idée.

Il y a une vingtaine d'années, il était déjà fort difficile de se procurer les œuvres des anciens clavecinistes; depuis, les occasions sont devenues tellement rares, que celui qui voudra commencer aujourd'hui une collection pourra arriver à la fin de sa carrière sans avoir pu obtenir un résultat satisfaisant.

On trouve difficilement et à de longs intervalles les deux livres de pièces de clavecin de Rameau; celles de François Couperin sont maintenant d'une rareté excessive. Dix ans de recherches m'avaient mis en possession des trois premiers livres, mais il m'avait été impossible de me procurer le quatrième, lorsqu'en 1849 j'eus le bonheur de le trouver réuni aux trois autres chez un marchand d'ancienne musique de Londres. Cependant le premier livre des pièces de Couperin ne remonte qu'aux dernières années du règne de Louis XIV, ayant été publié en 1713, et le dernier porte la date de 1730.

Le recueil de pièces de d'Anglebert est encore bien plus rare; notre grande bibliothèque nationale en possède un exemplaire auquel il manque le beau portrait d'après Mignard que signale M. Fétis dans sa *Biographie universelle des Musiciens*. Une heureuse circonstance m'a permis d'en acquérir récemment un exemplaire complet. J'ai eu le bonheur de trouver, il y a une quinzaine d'années, un volume contenant les deux livres de Chambonnières publiés en 1670. Il y a à la bibliothèque du Conservatoire de Paris un exemplaire du premier seulement, et le second se trouve à la bibliothèque Impériale. Je n'ai vu nulle autre part ces recueils, et ils ne figurent sur aucun des nombreux catalogues de ventes qui me sont passés sous les yeux, si j'excepte toutefois celui de la fameuse bibliothèque musicale Bartleman, vendue à Londres en 1822.

Ma bonne fortune m'a mis en possession des deux livres de *Toccate* de Frescobaldi, célèbre organiste de Saint-Pierre du Vatican en 1615; d'un livre de pièces de Telemann, et du rarissime recueil intitulé *Parthenia,* publié à Londres en 1611. Celui-ci contient vingt et une pièces pour la *virginale,* espèce d'épinette, composées par trois maîtres célèbres de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième : Byrd, John Bull et Orlando Gibbons. Je me suis procuré aussi le même recueil traduit en notation moderne, publié, il y a environ dix ans, par l'*Antiquarian Society,* déjà rare aujourd'hui, le tirage ayant été fait pour les sociétaires seulement, et les planches ayant été détruites. Au nombre de mes reliques, je dois compter les pièces de Mattheson, gravées à Londres en 1714. Mattheson fut le compagnon de la jeunesse de Haendel, et les deux amis passèrent ensemble les premières années du dix-huitième siècle à Hambourg. Un autre artiste dont je possède également les compositions pour le clavecin, Jean-Christophe Smith, fut aussi l'ami de Haendel, et le seul élève qu'il ait formé. Losque ce grand musicien eut perdu la vue, Smith le remplaça à l'orgue, et il écrivit les compositions de son maître sous sa dictée.

Après la mort de notre excellent pianiste et organiste François Boëly, que nous avons eu le malheur de perdre à la fin de 1858, j'ai acquis de sa famille un volume bien précieux : *les Douze Sonates* du Père Jean-Baptiste Martini, gravées à Amsterdam, chez Le Cène, et un autre également fort rare : *la Méthode de clavecin*, de François Couperin, qui contient neuf pièces intéressantes, intitulées : *Préludes.*

N'ayant point à donner ici le Catalogue de la collection des œuvres des clavecinistes que je possède, je m'abstiendrai de parler de beaucoup d'autres volumes gravés ou manuscrits qui en font partie.

Parmi les musiciens que je viens de nommer, François Couperin et Rameau sont les seuls dont les œuvres soient connues d'un petit nombre de personnes à Paris; les autres ne le sont pas du tout. Mais, ce qui est bien plus surprenant, c'est que le mérite de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, second fils du grand Sébastien, ait été ignoré jusqu'à ce jour. M. Fétis a dit dans sa *Biographie des Musiciens,* et il a répété dans la Notice qu'il a placée en tête d'un recueil de sonates publié, il y a quelques années, à Paris, que « la musique d'Emmanuel Bach, pleine de nouveauté, de grâce, de légèreté, et qui s'éloignait des formes scientifiques, ne fut pas [en Allemagne] estimée ce qu'elle valait; que ce n'est guère qu'en France et en Angleterre qu'on sut apprécier tout son mérite. »

Pour ce qui regarde la France, je pense que le savant biographe a été induit en erreur. Je possède plusieurs recueils de sonates d'Emmanuel Bach, publiés à Londres par Walsh et par d'autres éditeurs; mais je n'ai jamais rien vu de ce grand artiste gravé à Paris, si ce n'est trois fragments que Louis Adam a insérés dans la Méthode du Conservatoire, et deux autres qui se trouvent dans un ancien recueil de *Varii Autori*, publié à Paris dans la seconde moitié du siècle dernier par l'éditeur Venier. Je ne me rappelle pas non plus avoir vu son nom figurer sur nos anciens catalogues.

Il y a environ vingt-cinq ans, je fis venir de Leipzig, les six recueils de sonates d'Emmanuel Bach, dédiés aux amateurs. Ces sonates, que l'auteur avait fait imprimer à ses frais en caractères mobiles, par Breitkopf et Haertel, se trouvaient encore chez ces célèbres éditeurs à l'époque où j'en fis l'acquisition; aujourd'hui l'édition est entièrement épuisée, et il est impossible de se les procurer autrement que par occasion.

M. Fétis, dans la Notice dont j'ai parlé plus haut, s'exprime ainsi : « Nous ne croyons pas nous tromper en disant qu'il n'existe peut-être pas un pianiste en France qui connaisse les œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. » — Cependant on vient de voir que, depuis un grand nombre d'années, je possède les six livres de sonates dédiés aux amateurs; plus tard, j'ai acquis ou copié moi-même beaucoup d'autres œuvres du même maître. Emmanuel Bach est le créateur de la sonate moderne, et cela le place au rang suprême des artistes; c'est-à-dire parmi ceux dont le génie et les découvertes impriment à l'art un mouvement de progrès.

Depuis que j'ai connu cette belle musique, je n'ai pas cessé de l'étudier, et je me suis passionné pour des

œuvres dont bien des parties sont dignes de Mozart; car il n'y a pas là seulement l'invention de nouvelles formes, mais un développement habile des idées, un sentiment profond, et les mélodies les plus expressives.

On se tromperait si l'on croyait qu'après avoir réuni avec tant de persévérance et de peine des ouvrages si rares, il n'y eût plus rien à faire. La musique de clavecin des siècles passés est écrite, tantôt sur des portées de six lignes comme celle du recueil intitulé *Parthenia;* tantôt, ainsi que les *Toccate* de Frescobaldi, sur une portée de six lignes en clef de *sol* ou clef d'*ut* première pour la main droite, et sur une portée de huit lignes, avec les clefs de *fa* et d'*ut* simultanément pour la main gauche; quelquefois même celle-ci est de sept lignes. — Les auteurs du dix-septième et du dix-huitième siècle supprimaient à la clef le dernier dièse ou le dernier bémol, et le marquaient accidentellement; le dièse ou le bémol accidentel n'avaient d'effet dans une mesure que sur la note qu'ils précédaient; lorsque la même note se reproduisait, l'altération n'avait plus lieu, à moins que le dièse ou le bémol ne fût répété, et cela autant de fois qu'apparaissait la même note dans une mesure. Lorsqu'une note diésée, à la clef ou accidentellement, devenait naturelle, les anciens employaient le bémol au lieu du bécarre pour indiquer que cette note, auparavant diésée, devait être baissée d'un demi-ton. On trouve aussi le dièse employé au lieu du bécarre pour faire cesser l'effet du bémol; enfin le bémol faisait l'effet du double bémol lorsqu'il était mis devant une note déjà bémolisée à la clef.

Ces différences dans le système de notation, et d'autres encore, différences dont quelques-unes présenteraient aujourd'hui des difficultés insurmontables pour l'exécution, m'ont mis dans la nécessité de copier en grande partie toute cette ancienne musique pour la réduire à la notation moderne; travail long et pénible à cause de l'attention soutenue qu'il exige.

Mon amour pour l'art et pour la conservation de ses monuments ne me permettait pas de me livrer à un pareil travail pour en jouir tout seul, et depuis longtemps j'avais formé le projet de publier tout ce que ma collection renferme de remarquable à divers points de vue. Le *Trésor des Pianistes* sera comme un musée où se trouveront réunis les ouvrages des maîtres, pour être conservés et prévenir l'altération fatale des textes. Je ne négligerai rien pour obtenir la correction la plus rigoureuse. Le *Trésor des Pianistes* sera, autant que possible, gravé sur les éditions originales, auxquelles nul ne doit se permettre de rien changer ou ajouter. Il y a peu de nuances indiquées dans les œuvres de Mozart, de Haydn, d'Emmanuel Bach et de tous les anciens clavecinistes; mais elles sont suffisantes pour les musiciens intelligents et familiarisés par une bonne éducation avec la musique de ces compositeurs célèbres. Quel est l'artiste assez habile pour être sûr de ne pas se tromper en ajoutant des nuances à celles de l'auteur? Et, d'ailleurs, si quelqu'un porte la main sur ces feuillets sacrés, comment distinguera-t-on ce qui appartient au maître de ce qui appartient à l'éditeur?

Voici les noms des auteurs qui entreront dans la collection :

XVI[e] *siècle.* — William Byrd, John Bull, Claudio Merulo.

XVII[e] *siècle.* — 1[re] *période* (de 1601 à 1650). — Orlando Gibbons, Frescobaldi.

XVII[e] *siècle*, 2[e] *période* (de 1651 à 1700). — Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Nicolas le Bègue, J.-Henri d'Anglebert, Jean Kubnau, Georges Muffat, Georges Boehm, Bernardo Pasquini, Henri Purcell, Jean-Gaspard de Kerl, Jean-Jacques Froberger.

XVIII[e] *siècle,* 1[re] *période* (de 1701 à 1750). — Jean-Sébastien Bach, Francesco Durante, Dominique Scarlatti, Niccolò Porpora, Pier-Domenico Paradies, George-Philippe Telemann, Christophe Nichelmann, François Couperin, Haendel, Rameau, Théophile Muffat, Benedetto Marcello, Domenico Zipoli, Jean Mattheson, le Père Jean-Baptiste Martini, Christophe Schafrath, Guillaume-Friedemann Bach, d'Agincour, Dandrieu.

XVIII[e] *siècle*, 2[e] *période* (de 1751 à 1800). — Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Joseph Haydn,

Amédée Mozart, Clementi, Kirnberger, Albrechtsberger, Dussek, don Basilio Sesse, Georges Benda, Jean-Godefroi Eckard, Joseph Steffan, J.-G. Wernicke, O.-A. Lindemann.

XIX[e] *siècle, 1[re] période* (de 1801 à 1850). — Beethoven, J.-B. Cramer, Sigismond Neukomm, Hummel, John Field, Weber, Mendelssohn, don Ramon Ferreñac, Chopin.

Le recueil de pièces (*lessons*) de Purcell, les douze grandes sonates ou plutôt *suites* du P. Martini, les deux livres de Mattheson, les deux de Rameau, le premier livre des suites de Haendel et son recueil de six fugues, seront publiés complets.

Le deuxième livre des suites de ce dernier compositeur paraîtra presque en totalité et sera suivi des meilleures pièces du troisième livre, peu connu, mais moins intéressant que les deux autres. La collection contiendra toutes les œuvres, pour piano seul, de Mozart, de Beethoven et de Weber; toutes les œuvres remarquables de J. Haydn et d'Emmanuel Bach; une très-grande partie de celles de Sébastien Bach; les meilleures pièces de Dominique Scarlatti, les meilleures sonates de Clementi, les œuvres principales de Hummel, et un choix plus ou moins important des œuvres des autres auteurs.

Le *Trésor des Pianistes,* imprimé avec le plus grand soin sur beau papier fort, se composera de dix à douze livraisons d'environ trois cents pages chacune, qui paraîtront de six en six mois. La première sera précédée des règles, de l'*Appogiature* et de l'explication des agréments employés par les anciens clavecinistes. Le prix de la livraison est fixé à 25 francs net; aucune ne sera vendue séparément. Chaque livraison formera un volume broché, composé d'ouvrages de diverses époques et de divers maîtres; mais la pagination sera telle que, la publication terminée, le classement pourra être fait par siècles et par périodes, et la collection reliée par volumes, suivant cette classification. Des tables provisoires accompagneront chaque livraison, et, avec la dernière, les souscripteurs recevront deux tables définitives, une par période pour chaque volume, et une autre générale et alphabétique par noms d'auteurs.

Chaque livraison portera en tête la liste des souscripteurs-sociétaires par noms de ville et par ordre alphabétique.

Le *Trésor des Pianistes*, tel que j'en ai conçu le plan et tel que je l'exécuterai, sera, j'ose le dire, un monument élevé à l'art musical. Je fais un appel aux musiciens de tous les pays : le *Trésor des Pianistes* sera donc le recueil des plus glorieuses pages de toutes les nations.

Parmi les personnes qui ont l'habitude de soumettre leurs idées au raisonnement et à l'analyse, il n'en est aucune qui ne puisse apprécier l'avantage que procure l'étude des ouvrages des anciens maîtres. Il en est de la musique comme de la peinture, de la sculpture et de l'architecture; chaque époque, chaque auteur a un caractère, on pourrait dire une couleur particulière dont il faut posséder le secret pour devenir le digne interprète des différents styles, des différentes écoles : voilà ce qui concerne le virtuose. Quant au compositeur, ce n'est pas seulement l'art arrivé à son apogée qu'il doit étudier, il faut aussi que de temps en temps il puisse se retremper aux formes naïves des premiers maîtres; et l'artiste qui a meublé sa mémoire d'une foule d'éléments divers, peut, mieux qu'un autre, se soustraire à la formule, favorite de la mode, mais véritable ennemie de l'art.

Je crois utile d'engager les personnes qui étudieront les ouvrages des anciens clavecinistes à ne point se hâter de les juger. Pour produire son effet, toute musique exige une exécution non-seulement correcte, mais intelligente. Il faut donc, pour bien interpréter les œuvres de ces maîtres, chercher à s'initier à leur manière, à leur style, à l'esprit de leurs compositions. Avant de se livrer à l'étude de celles-ci, il sera indispensable de se familiariser avec les règles de l'appogiature et d'étudier les divers agréments, non-seulement par théorie, mais aussi en les exerçant sur le clavier. L'exécution des nombreux *pincés* que l'on trouve dans les pièces des dix-septième et dix-huitième siècles, présente une difficulté matérielle qui exige une étude sérieuse.

Le musicien par excellence, celui qui de droit occupe le premier rang, c'est le compositeur, c'est-à-dire celui qui crée ; toutefois, l'exécutant qui saurait interpréter avec une égale perfection la musique de tous les maîtres, qui se serait rendu familiers tous les styles, tous les procédés, toutes les nuances, celui-là mériterait une place à côté des hommes de génie. Mais de pareils virtuoses sont peut-être encore plus rares que les grands compositeurs, et je n'oserais pas dire combien peu j'en ai rencontré parmi les pianistes dans ma carrière déjà longue. — D'où vient l'excessive rareté de ces exécutants hors ligne? — Je crois pouvoir affirmer qu'il faut en chercher la cause dans une éducation musicale presque toujours incomplète, les instrumentistes bornant en général leurs études aux œuvres des auteurs à la mode auprès des gens du monde.

ESQUISSE

DE

L'HISTOIRE DU PIANO.

Dès que l'idée fut venue d'appliquer le clavier aux instruments à cordes pincées ou frappées, le clavicythérium, le clavicorde, la virginale, l'épinette, le clavecin, furent successivement inventés. Quelles sont les époques précises de l'origine de ces divers instruments parmi les nations de l'Europe, depuis le commencement du moyen âge? Tel est l'objet des questions que bien des auteurs ont cherché à résoudre, mais qui ne l'ont point été d'une manière satisfaisante : premièrement, à cause de l'incertitude où l'on est de posséder les plus anciens documents; en second lieu, par le défaut de précision et de clarté de ceux qui nous sont parvenus.

Parmi les plus anciens instruments à cordes pincées ou à percussion qui ont précédé ceux à clavier, les historiens citent la *cithare* et le *psaltérion;* ceux-ci ne différaient que par quelques détails de construction. Isidore de Séville, écrivain du sixième siècle, parle du *psaltérion* et dit qu'il différait de la *cithare* en ce que, dans le premier, la cavité qui forme le corps de l'instrument était à la partie supérieure, et que dans la cithare, au contraire, la caisse de résonnance était placée en bas (1). Honorius d'Autun et Gerson font la même remarque. Robert Wace, dans son célèbre *Roman du Brut*, qu'il écrivit au commencement du douzième siècle, cite le psaltérion comme instrument de musique en usage de son temps.

Boccace est, à ma connaissance, le plus ancien auteur qui fasse mention du *cembalo.* On sait qu'il écrivit son *Décaméron*, livre de nouvelles italiennes, en 1348, à l'époque où cette terrible peste qui désola le monde entier, ravageait la belle ville de Florence. Dans plusieurs endroits de son célèbre recueil, il est question du *cembalo* et de l'usage qu'on en faisait pour accompagner le chant. Tout porte à croire que cet instrument, bien connu du temps de Boccace, était déjà en usage au treizième siècle. S'il était démontré que l'instrument, appelé depuis le seizième siècle *cembalo* par les Italiens, *harpsichord* par les Anglais et *clavecin* par les Francais, est le même que celui dont parle Boccace, on aurait la preuve de son antiquité; mais il est des questions au sujet desquelles le doute ne pourra jamais être dissipé.

Le savant docteur Rimbault pense que l'origine des instruments à cordes et à touches remonte au commencement du douzième siècle; car, dit-il dans son excellente *Histoire du Piano* (2) : « Le clavier fut inventé à la fin du onzième siècle, lorsqu'il fut appliqué à l'orgue, et il n'est point à présumer qu'un long espace de temps se soit écoulé avant que cette importante amélioration ait été mise en usage pour les instruments à cordes. » Le même écrivain croit que le plus ancien instrument de ce genre auquel on ait adapté le clavier est probablement le *clavicythérium*, qui dans le principe était formé d'une petite boîte oblongue, dans

(1) « Psalterii et citharæ hæc differentia est quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordæ, et desuper sonant; cithara vero concavitatem ligni inferius habet. » (S. Isid. episc. *Sententiæ de musica*, apud Gerbert., *Script.* T. I, p. 23.)

(2) *The Pianoforte, its origin, progress, and construction, etc., etc.;* by Edward F. Rimbault, London, Robert Cocks and C°, 1860, in-4°.

laquelle les cordes étaient rangées en forme triangulaire; elles étaient de boyaux, et on les faisait résonner au moyen de *plectres* ou tuyaux de plumes grossièrement attachés au bout des touches.

Il me semble pourtant qu'on a de bonnes raisons pour accorder la priorité à un autre instrument nommé *clavicorde*, qui, dans tous les cas, peut être aussi ancien que le clavicythérium, s'il ne l'est pas davantage. Le *clavicorde* fut aussi nommé *claricorde*, *manicorde* ou *manicordion* et quelquefois, par une sorte d'antonomase, *instrument*.

Une particularité bien singulière relative au clavicorde, c'est que la même corde, frappée à différents endroits par diverses touches, produisait des sons plus ou moins aigus. Bien que dans le temps l'assertion de M. Anders à ce sujet ait été vivement attaquée, elle n'est pas moins démontrée comme une vérité incontestable. Rien ne fait mieux connaître l'origine du clavicorde et sa faculté de varier les intonations d'une même corde, qu'un passage remarquable d'un article du savant critique que je viens de nommer, inséré dans la *Gazette musicale de Paris* (1re année, 1834, p. 221-222), et que je vais transcrire :

« Celui qui, le premier, plaça sous une corde tendue une touche munie d'une lame de cuivre, ne se doutait guère de l'importance que prendrait, dans les siècles suivants, une invention si simple dans son origine, et probablement il ne voulait qu'améliorer le monocorde que le déplacement continuel des chevalets rendait d'un usage incommode. Suivons pas à pas les perfectionnements, pour ainsi dire imperceptibles, les transformations successives de cette idée première.

« Dans l'antiquité, le *monocorde* ne servait qu'à mesurer les proportions des sons, et, pour cet effet, on se servait de chevalets mobiles au moyen desquels on divisait la corde. Dans le moyen âge on le fit servir de plus à régler l'intonation du chant; c'est alors surtout qu'on reconnut les imperfections de cet instrument, et les premiers efforts tendirent à remplacer par un mécanisme la mobilité des chevalets qu'on ne pouvait déplacer qu'à l'aide des mains. Ce mécanisme ne consista d'abord qu'en de minces morceaux de bois, sur lesquels une lame placée perpendiculairement tint lieu de chevalet. En comprimant cette touche, la lame montait vers la corde et non-seulement opérait la division, produite auparavant par le chevalet, mais la faisait résonner en même temps et dispensait de la nécessité de la pincer avec le doigt. Ce moyen trouvé, on en tira parti; on augmenta peu à peu le nombre de ces touches, on multiplia les cordes, on plaça le tout dans une petite caisse, et voilà le *clavicorde* inventé, bien petit sans doute, au son bien mince, mais toujours un premier instrument à touches et à cordes. Il conserva d'abord le nom de *monocorde*, preuve évidente de son origine, jusqu'à ce que le nom de *clavicorde* prévalût. Ce fut là le principe de l'innombrable famille des instruments à touches qui se sont succédé jusqu'à nos jours, et dont une grande quantité est tombée dans l'oubli. »

Le clavicorde a été en usage en Allemagne jusqu'au commencement de notre siècle; il avait peu de sonorité, mais, à ce que m'ont assuré des personnes qui l'ont entendu il y a une quarantaine d'années, les sons en étaient d'une extrême netteté, et il produisait des effets tout particuliers. Sébastien Bach l'affectionnait beaucoup et le considérait comme le meilleur instrument pour l'étude et pour la musique faite en petit comité. Il trouvait qu'il se prêtait mieux qu'un autre à rendre ses pensées les plus délicates, et ne croyait pas possible qu'un clavecin ou un piano-forte pût produire des nuances aussi variées. Sébastien Bach n'était pas le seul à accorder la prééminence au clavicorde : le docteur Burney, en parlant de la visite qu'il fit à Charles-Philippe-Emmanuel Bach, à Hambourg, en 1772, dit : « M. Bach fut assez obligeant pour s'asseoir devant son clavicorde de Silbermann, son instrument favori, sur lequel il joua trois ou quatre de ses meilleures et plus difficiles compositions, avec la délicatesse, la précision et la vigueur qui l'ont rendu célèbre parmi ses compatriotes (1). » On voit par la correspondance de Mozart avec son père, que cet illustre compositeur

(1) Burney, *de l'État présent de la musique*, etc. (trad. française), tome III, page 222,

aimait aussi beaucoup le clavicorde. Enfin M. Anders, qui a passé une partie de sa jeunesse à Gœttingue auprès du savant historien de la Musique, le docteur Forkel, m'a souvent parlé de la préférence que celui-ci accordait au clavicorde sur le clavecin.

On lit dans la *Revue musicale* publiée par M. Fétis (Paris, 1830; tome VIII, p. 176), que le clavicorde ne paraît pas avoir été introduit en France et que l'histoire de la Musique ne mentionne aucun clavicordiste français dans le quinzième siècle. — J'ignore les noms des artistes de notre nation qui ont pu jouer de cet instrument à cette époque, mais il est certain qu'il a été connu en France, comme je le prouverai bientôt.

Ottomar Luscinius est le premier qui nous ait donné la figure du clavicorde dans sa *Musurgie*, imprimée en 1536 (1). Le Père Mersenne l'a représenté aussi dans son *Harmonie universelle* (2), et il en donne la description : il le nomme *manichordion*. On a vu plus haut les divers noms qu'avait reçus le *clavicorde*, et les détails dans lesquels entre le savant religieux ne laissent aucun doute sur l'identité, en prouvant la vérité de l'assertion de M. Anders relative aux diverses intonations de la même corde; voici les propres paroles de Mersenne : « Quant aux chordes, leur son est déterminé par la partie qui est depuis les crampons (3) iusques aux « cheualets, car la partie qui reste entre les crampons et l'escarlate ne sonne point : de là vient qu'vne mesme « chorde peut seruir à plusieurs crampons, dont chacun fait vn son différent selon la distance du point où il « touche la chorde, iusques au cheualet de ladite chorde. »

Je possède une charte sur parchemin, provenant de la vente des Archives du baron de Joursanvault (Cat. tome I, p. 140, n° 825), par laquelle on voit que, le 15 octobre 1497, des Allemands, joueurs d'instruments, parmi lesquels se trouvait une jeune fille jouant du *manicordion*, s'étaient fait entendre devant le duc d'Orléans (4), au château d'Amboise, et avaient reçu des mains de Jacques Hurault, trésorier de ce seigneur, en présence de son secrétaire, Jehan Cotereau, la somme de six écus d'or au soleil.

Dans un ouvrage curieux intitulé : *Le Livre du chevalier de La Tour Landry* (5), écrit de 1371 à 1372, on trouve le passage suivant :

« ..... Il avint que j'oy raconter a mon seigneur et pere que une foiz il vint a une grant feste ou avoit « grant foyson de seigneurs et de dames et de damoyselles. Sy arriva comme l'en vouloit aseoir a table, et « avoit vestu une cote hardie a la guise d'Alemaigne. Sy vint saluer les dames et les seigneurs, et quant il « eust fait ses reverances, cellui Messire Gieffroy le va appeller devant tous et lui demanda ou estoit sa « vielle ou son instrument et que il faist (faizit?) son mestier. »

Or à une certaine époque on désignait souvent le clavicorde, comme je l'ai déjà dit, par le terme générique « *l'instrument,* » ainsi qu'on peut le voir dans Prætorius (*Sintagma musicum*), comme aussi dans la traduction anglaise du *Livre du chevalier de La Tour Landry*, faite et imprimée à Londres, en 1484, par le célèbre Caxton, et citée par M. le docteur Rimbault. Le traducteur n'a pas balancé à rendre le mot *instrument*, tel qu'on le trouve dans les manuscrits du moyen âge, par celui de *clavicorde.*

« Syre Geoffrey called hym before hym, and demanded hym where his vyell or *clavycordes* were, and that « he should make his craft, etc., etc. »

Le clavicorde était cultivé en Angleterre sous le règne de Henri VII, c'est-à-dire de 1485 à 1509. Élisa-

(1) *Musurgia seu praxis musicæ, illius primo quæ instrumentis agitur certa ratio*, etc., etc. *Argentorati* (Strasbourg), 1536, petit in-4° obl.

(2) Liv. III *des Instruments*, p. 114.

(3) C'est ainsi que Mersenne nomme les plaques de cuivre placées au bout de la touche et dont il donne l'image, qui, en frappant la corde, la font résonner, en même temps qu'elles font chevalet.

(4) Louis, petit-fils de Louis, duc d'Orléans, et de Valentine de Milan, était fils de Charles d'Orléans. Il monta sur le trône de France en 1498, après la mort du roi Charles VIII, et régna sous le nom de Louis XII.

(5) *Le Livre du chevalier de la Tour Landry*, pour l'enseignement de ses filles, publié, d'après les manuscrits de Paris et de Londres, par M. Anatole de Montaiglon, etc. Paris, Jannet, 1854, in-16, chap. CXVII (p. 227).

beth d'York, femme de ce monarque, en jouait, ainsi que le prouve un compte de ses dépenses particulières où l'on trouve : « 1502 (août), donné à Hugh Denis pour avoir fait présent à la reine d'un clavicorde, iiij £. » Dans la relation des fêtes données à Wesminster-Hall, en 1502, en l'honneur de Catherine d'Espagne, on lit que douze dames jouèrent des clavicordes, clavicymbals et autres instruments.

Une invention, qui consistait à frapper les cordes avec des morceaux de plumes attachés à de très-petits ressorts, fut appliquée à deux instruments qui différaient seulement de forme; l'un était la virginale, dont la boîte était rectangulaire comme celle des pianos carrés; l'autre était l'épinette, qui avait la forme d'une harpe placée dans une position horizontale. Ces instruments étaient très en vogue vers la fin du seizième siècle, mais ils furent bientôt surpassés, autant sous le rapport du son que sous celui de la variété des effets, par le clavecin. Cette invention avait déjà été appliquée plus anciennement, bien que sous une forme plus grossière, au clavicythérium. La virginale était un perfectionnement de celui-là; ses cordes étaient de différentes longueurs, et il y en avait une pour chaque note; elles étaient d'acier au lieu d'être de boyaux; quelquefois on employait des cordes de cuivre. Parfois on se servait pour les notes aiguës de cordes en or, en argent ou en soie; mais elles étaient sujettes à se détériorer par l'effet de la température et rendaient des sons moins harmonieux. La virginale toutefois ne fit pas oublier le clavicorde : cet instrument ne fut négligé que lorsque le piano-forte fut inventé.

Le monument le plus ancien que l'on connaisse de l'existence de la virginale se trouve dans un proverbe inscrit sur les murs du château de Leckingfield, dans le comté d'York, au temps de Henri VII; en voici le contenu :

« A slac strynge in a *Virgynall* soundithe not aright,
It doth abyde no wrestinge it is so loose and light :
The sound-borde crasede, forsith the instrumente,
Throw mysgovernance, to make notes whiche was not his intente. »

La virginale fut aussi connue de bonne heure dans le seizième siècle sur le continent. Martin Agricola, dans sa *Musurgia instrumentalis* (Wittemberg, 1529), en fait mention comme aussi des autres instruments à touches de son temps, c'est-à-dire du clavicorde, du clavicymbalum, du clavicythérium. La virginale avait généralement la forme d'un carré long. Sur le continent elle se faisait souvent de forme triangulaire : c'est celle que lui donne Prætorius dans son *Syntagma musicum*.

Quelques auteurs ont cru voir dans le nom de cet instrument une flatterie adressée à Élisabeth d'Angleterre : la reine vierge; mais ce qui a été dit ci-dessus prouve que la virginale était connue à une époque antérieure à la naissance de cette princesse. Un écrivain moderne, avec bien plus de raison, attribue son nom à l'usage que l'on en faisait dans les couvents et dans les anciens châteaux pour accompagner les douces voix qui chantaient les hymnes à la Vierge.

Dans une lettre que Sagudino, secrétaire de l'ambassade de Venise à Londres, écrivait à Aluise Foscari, il lui vante les connaissances en musique de Henri VIII et son talent sur la virginale. Sagudino, lui-même, était fort habile sur cet instrument. Le 1er mai 1515, après la célébration du mois de mai à Greenwich, les ambassadeurs dînèrent au palais; le repas terminé, on les conduisit dans des salles où se trouvaient des orgues, des virginales, des flûtes et autres instruments. Sagudino joua de l'orgue et de la virginale; il charma tous ceux qui étaient présents, et les nobles lui dirent que le roi demanderait certainement à l'entendre, car il étudiait cet instrument jour et nuit. Pasqualigo, ambassadeur extraordinaire de Venise, fait également l'éloge des talents de Henri VIII et dit dans sa correspondance : « Le roi parle le français, l'anglais, le latin et un peu l'italien; il joue bien du luth et de la virginale; il chante à première vue, tire l'arc avec plus de force qu'aucun autre homme d'Angleterre, et joute merveilleusement. C'est, je vous assure, sous tous les rap-

ports, un prince des plus accomplis. » — C'est ce même prince accompli qui plus tard faisait trancher la tête à ses femmes lorsqu'il voulait s'en débarrasser !

Henri VIII tenait beaucoup à ce que ses filles fussent excellentes musiciennes, et il paraît que leurs talents étaient assez distingués. Sir Frederick Madden, dans l'introduction des dépenses particulières de la princesse Marie, dit : « Sous le rapport des arts d'agrément, la musique et la danse, Marie (1) égalait, si elle ne sur-« passait pas, Élisabeth (2). » — Il est à croire qu'elle aimait passionnément la musique, comme semble l'indiquer une lettre que lui adressait la reine Catherine Parr (3). Elle jouait de trois instruments : la virginale, la régale et le luth. En 1525, nous trouvons qu'il était fait à sa gouvernante des recommandations expresses pour qu'elle surveillât les études musicales de la princesse ; et dans la lettre d'avis maternels que lui écrivit sa mère, après leur séparation, elle lui recommande de jouer quelquefois de la virginale ou du luth lorsqu'elle aura ces instruments à sa disposition. Après avoir regagné les bonnes grâces d'Élisabeth, Marie s'appliqua beaucoup à l'étude de la musique. Paston fut nommé son professeur pour la virginale, et Philippe van Wilder pour le luth. Elle avait l'habitude d'emporter avec elle ses instruments partout où elle allait, ce qui est prouvé par les comptes de ses dépenses, dans lesquels sont portées les sommes payées aux personnes qui allaient les lui accorder.

Dans le musée *Fitz-William*, à Cambridge, on conserve un petit in-folio manuscrit, relié en maroquin rouge, orné de fleurs de lis et doré sur tranches, qu'on prétend avoir été le livre de virginale de la reine Élisabeth ; il est écrit sur des portées de six lignes et contient 418 pages entièrement de la même main. A la fin des morceaux est le nom des auteurs, parmi lesquels on trouve : D[r] John Bull, Ferdinand Richardson, William Byrd, Thomas Morley, John Munday, Giles Farnaby, William Blithman, Peter Phillips, Nicholas Strogers, Martin Peerson, Thomas Warrock, Thomas Tomkins, Robert Johnson, Richard Farnaby, Marchant, W. Tisdall, Hooper, Edward Johnson, William Inglott, Orlando Gibbons, Thomas Oldfield, Giovanni Pietri, Johan Pieterson Swellinck, Thomas Tallis, etc., etc.

Deux autres recueils importants se trouvent dans la bibliothèque du D[r] Rimbault. Le premier a appartenu au comte de Leicester ; le second est le célèbre manuscrit de lady Neville, élève de Byrd ; enfin je possède moi-même deux recueils de pièces pour la virginale, en ancienne notation, sur des portées de six lignes, copiés en Angleterre dans la première partie du dix-septième siècle : un d'eux a appartenu, à ce qu'on croit, à Michel Wise, membre de la chapelle de Saint-Paul, sous Charles II. Il porte sur les plats de la reliure les initiales M. W. En tête de ce volume se trouve l'édition originale du recueil dont je vais parler.

En 1611 parut à Londres un recueil intitulé : *Parthenia, or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous Masters, William Byrd, D[r] John Bull, & Orlando Gibbons, Gentilmen of his Majesties most Illustrious Chappell. Ingraved by William Hole ; Lond., print. for M. Dor. Evans, cum privilegio, and are to be sould by G. Lowe, printer in Loathberry.*

— « Parthénie, ou la virginité de la première musique qui ait jamais été imprimée pour les virginales, composée par trois fameux maîtres, William Byrd, le D[r] John Bull et Orlando Gibbons, etc. » — Cet ouvrage, de format petit in-folio, se compose de vingt feuillets et contient vingt et une pièces des maîtres ci-dessus nommés. Sur le titre est représentée une jeune femme jouant de la virginale.

La *Parthenia* n'est point dédiée à Élisabeth d'Angleterre, comme l'ont cru quelques écrivains, et elle ne pouvait l'être, puisque cette reine mourut en 1603 et que la première édition (S. D.) de ce recueil a paru non en 1600, mais vers 1611 (4). La *Parthenia*, gravée sur cuivre, a eu plusieurs éditions, toutes imprimées

(1) Fille de Catherine d'Aragon, première femme de Henri VIII.
(2) Fille de Henri VIII et d'Anne de Boleyn.
(3) Sixième et dernière femme d'Henri VIII.
(4) Hawkins, *Hist. of music*, vol. III, p. 287.

avec les mêmes planches. M. le Dr Rimbault cite celles de 1613, 1635, 1650, 1656 et 1659. Pendant près d'un demi-siècle, dit le même écrivain, cet ouvrage a été en Angleterre presque le seul dont se servaient les professeurs pour l'enseignement.

Peu de temps après la restauration, John Playford, intelligent éditeur, mit au jour un volume intitulé :

Musiks Hand-Maid,
New Lessons and Instructions
for the
Virginals or Harpsichord.

Dans son introduction, l'auteur dit que les anciennes virginales contenaient vingt-neuf notes, et quarante-huit, compris les dièses. Il ajoute que, dans les derniers temps, on augmenta ce nombre tant au grave qu'à l'aigu. Les facteurs de virginales qui eurent de la célébrité, en Angleterre, dans la dernière partie du dix-septième siècle, furent : John Loosemore et Stephen Keen.

Si, nonobstant les limites du cadre que j'avais dû me tracer dans cet essai sur l'histoire des instruments à clavier et à cordes, je me suis étendu sur ce qui se rapporte à leur usage en Angleterre, pendant le seizième siècle et une partie du dix-septième, j'ai eu deux raisons pour me laisser entraîner : la première a été l'abondance des matériaux curieux et intéressants que m'ont fournis l'ouvrage du savant M. Rimbault et celui de M. W. Chappell ; la seconde, la conviction profonde que j'ai acquise d'un fait jusqu'alors peu connu hors de l'Angleterre : je veux parler de l'état avancé de l'art dans ce pays, à cette époque, et du mérite très-grand de ses artistes, pendant la période de 1550 à 1650 environ. William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons, John Wilbye et plusieurs autres étaient certainement de grands musiciens. Au surplus, voici, au sujet du premier de ces maîtres, les paroles d'un des meilleurs juges que je puisse citer pour donner de la valeur à mon opinion. M. Fétis, dans un article extrêmement remarquable qu'il a consacré à W. Byrd (*Biographie universelle des musiciens*, 2e édition), s'exprime ainsi : — « La lecture attentive des œuvres de William Byrd démontre « qu'il fut un des plus grands musiciens du seizième siècle, et qu'il n'est inférieur à aucun maître italien ou « belge de son temps. Le registre de la chapelle des rois d'Angleterre (*Cheque Book*) lui donne le titre de « *Père de la musique* (*Father of music*). Cet éloge, quelque grand qu'il soit, est justifié par la pureté d'harmonie, « l'élégance de la forme dans les entrées d'imitation des voix, la clarté du style et la régularité tonale qui « brillent dans ses ouvrages. On peut dire sans exagération que Byrd fut le Palestrina, l'Orlando Lasso de « l'Angleterre. S'il est peu connu sur le continent, la cause en est dans la rareté des relations des Iles Britan- « niques avec le reste de l'Europe, au point de vue de l'art ; car les presses musicales de l'Italie, de l'Alle- « magne, de la Belgique et de la France, n'ont jamais reproduit un seul ouvrage des compositeurs anglais, « tandis qu'elles inondaient le monde d'éditions multipliées des œuvres des artistes des autres nations. »

Un autre instrument, aussi ancien que la virginale, est l'épinette ; elle ne différait du clavecin que par la grandeur, parce que chaque note n'avait qu'une corde au lieu de deux, et parce qu'elle n'avait qu'un seul clavier. Le nom d'épinette, en italien *spinetta*, lui vient de ce que les cordes étaient pincées par une espèce d'épine ou plume de corbeau attachée à la partie de la mécanique que les facteurs nommaient *sautereau*, laquelle se trouvait à l'extrémité de la touche. L'épinette est aussi ancienne que la virginale ; nous avons des preuves de son existence au commencement du seizième siècle ; il est probable qu'elle était déjà en usage au quinzième, et si l'instrument que Boccace désigne par le nom de *cembalo* était le même que le clavecin ou le cembalo des modernes, on doit croire que l'épinette était connue à l'époque où le célèbre nouvelliste écrivait, c'est-à-dire vers 1350.

En 1536, l'éditeur Jacques Moderne imprimait à Lyon un livre de *Tablature d'épinette*, par Guil-

laume Brayssinger, compositeur et organiste allemand établi dans cette ville. Cet ouvrage, dont on ne pourrait peut-être trouver aujourd'hui un seul exemplaire, a été cité d'abord par Duverdier dans sa *Bibliothèque*, puis, d'après celui-ci, par Gerber (*Neues Lexicon*) et par M. Fétis. Les anciens bibliographes, Duverdier et Draudius, citent aussi de Simon Gorlier, compositeur et en même temps éditeur à Lyon, des pièces en tablature pour l'épinette, le cistre ou la guitare, imprimées dans la même ville, en 1560, in-4°.

Clément Marot, dans ses poésies, fait mention de l'épinette :

« Et vos doigts sur les espinettes,
Pour dire maintes chansonnettes (1). »

Au dix-septième siècle, la famille des Ruckers, à Anvers, se distingua pour la facture des épinettes et des clavecins. Vers le même temps, les Hitchcok et les Hayward père et fils, célèbres facteurs, brillaient à Londres ; plusieurs de leurs instruments existent encore et portent les dates de 1620 à 1640. La reine Anne d'Angleterre avait, parmi ses instruments, une épinette de Hayward, la plus belle et la plus sonore qu'on eût peut-être jamais entendue. Cette princesse y attachait un très-grand prix, et, quelque temps avant sa mort, elle donna ses ordres pour que cet instrument devînt la propriété du professeur des enfants de la chapelle royale et de ses successeurs officiels.

Plusieurs facteurs d'épinettes, qui se rapprochent de notre temps, ont encore eu de la célébrité en Angleterre, ce sont : Keen, Slade, Player, Fenton, Joseph Baudin et quelques autres. M. le Dr Rimbault possède un bel instrument de ce dernier ; il porte la date de 1723.

Le clavecin, nommé par les Italiens *cembalo* ou *clavicembalo*, par les Anglais *harpsichord*, et par les Allemands *flügel*, à cause de sa ressemblance avec une aile, n'est autre qu'une grande épinette, et sa forme est exactement celle de nos pianos à queue. Il avait deux cordes pour chaque note ; un ou deux claviers, quelquefois trois, et des pédales pour modifier la qualité du son.

Hans Ruckers fut un des premiers facteurs qui, vers 1590, fabriquèrent des clavecins. Cet artiste et ses deux fils, Jean et André, qui rivalisèrent de talent avec leur père, envoyèrent une quantité prodigieuse de leurs instruments en France et en Allemagne. Les plus célèbres facteurs de clavecins qui succédèrent à ceux-ci furent J. Dan. Dulcken et Van den Elsche. Toutefois, en 1772, époque à laquelle le Dr Burney visita Anvers, il trouva les instruments que l'on y fabriquait bien inférieurs à ceux des facteurs anglais.

Haendel avait un beau clavecin de Ruckers qu'il légua à son élève et ami Jean-Christophe Smith. Les célèbres facteurs de pianos de Londres, MM. Broadwood, possèdent un instrument fort intéressant du même facteur et qui mérite d'être décrit. Il porte cette inscription : « Ruckers, Antwerpiæ, 1651. » La boîte et le couvercle sont peints en noir et ornés d'or et de couleurs, comme les meubles en laque ; la table d'harmonie est aussi très-ornée, ce qui doit nuire à la sonorité. Sur un fond vert pâle sont des arabesques parmi lesquelles on a représenté une demi douzaine de singes exécutant un morceau d'ensemble. A l'intérieur du couvercle on lit cette inscription en lettres d'or : « *Sic transit gloria mundi.* » Cette légende, qu'on trouve souvent sur les clavecins et les épinettes, signifie, sans doute, que la gloire de ce monde s'évanouit comme le son. Sur la partie du couvercle qui se retourne lorsqu'on ouvre l'instrument on a placé cette autre inscription : *Musica donum Dei*, « la musique est un don de Dieu. » Les lettres sont également d'or sur un fond noir.

Parmi les instruments ornés de peintures qui offrent de l'intérêt, on peut citer la virginale de Marie Stuart, reine d'Écosse, qui est encore conservée dans le nord de l'Angleterre ; elle est en chêne incrusté de cèdre et richement garnie en or. Le couvercle et les côtés sont artistement décorés d'oiseaux, de fleurs et de feuilles dont les couleurs ont conservé toute leur fraîcheur. Sur un des côtés du couvercle est une grande procession

(1) OEuvres de Clément Marot. Lyon, 1551, in-12, p. 192, édition citée par le Dr Rimbault.

de guerriers qu'une foule de belles dames cherchent à se rendre favorables par des présents ou offrandes de vin et de fruits.

Les anciens peintres aimaient beaucoup à orner leurs clavecins. Une délicieuse petite peinture d'Annibal Carrache, représentant Silène qui enseigne à Apollon à jouer du chalumeau, se trouve dans la Galerie Britannique et passe pour avoir été un des panneaux du clavecin de ce maître célèbre. Nous ne devons pas omettre l'histoire de Salvator Rosa et de son clavecin : un de ses amis le trouva un jour jouant de cet instrument qui était fort vieux et fort mauvais ; il lui demanda comment il se faisait qu'il conservât un instrument qui ne valait pas seulement un écu. — « Je gage qu'il en vaudra mille avant que vous le revoyiez, » — répondit Salvator. Un pari fut engagé, et le peintre napolitain peignit immédiatement sur le couvercle un paysage avec des personnages, qui non-seulement fut vendu mille écus, mais qui fut encore considéré comme un chef-d'œuvre. Sur un des côtés de l'instrument il peignit également un crâne et des livres de musique. Ces deux peintures ont été exposées à l'Institution Britannique, en 1823.

Burney, dans son intéressant voyage en France, après avoir décrit sa visite à Saint-Roch pour y entendre le célèbre Balbastre, organiste de cette église, ainsi que de Notre-Dame et du Concert Spirituel, dit : « Après la messe, M. Balbastre m'engagea à aller chez lui pour voir un beau clavecin de Ruckers, peint à l'intérieur et à l'extérieur avec une grande délicatesse. Au-dessus du couvercle est la naissance de Vénus, et à l'intérieur on voit les principales scènes du fameux opéra de Rameau, *Castor et Pollux*. Le peintre a représenté la terre, les enfers et les champs Élysées, où, sur un banc de gazon et une lyre à la main, on voit le compositeur lui-même et d'une grande ressemblance. Les sons de cet instrument sont plus délicats que puissants, et le toucher en est très-doux, ce qui provient des garnitures qui, en France, sont toujours très-faibles. »

On peut voir à Paris, au musée de Du Sommerard, à l'hôtel Cluny, un petit clavecin à un seul clavier, de quatre octaves plus une note (du *si* à l'*ut*), et une charmante épinette italienne. Celle-ci est en forme de trapèze ; son clavier, de quatre octaves de *mi* à *fa*, est en avant de l'instrument, en saillie, dans le sens de la longueur des cordes. Cette épinette porte l'inscription suivante : *Joannes-Antonius Baffo, Venetus*, MDLXX.

Dans la collection d'instruments qui a appartenu à M. Clapisson, et qui est maintenant au Conservatoire de musique, on trouve un clavecin à deux claviers portant la date de 1612, et dont l'ensemble est l'œuvre de plusieurs artistes et de plusieurs époques. La forme de l'instrument est du style Louis XIII ; le support et les peintures qui l'entourent sont du temps de Louis XIV ; sur le devant on admire un panneau peint par Téniers, et l'intérieur est orné de grandes et belles peintures de Paul Brille.

A côté de ce magnifique instrument figurent plusieurs épinettes très-précieuses, notamment une épinette italienne du temps de Louis XIV, fond or, richement sculptée, avec ornementation en ambre gravé, entourée de guirlandes de fleurs et d'amours, attribués au Poussin ; une autre de l'époque de François Ier, en ébène, avec riches incrustations d'ivoire, portant l'inscription : *Francisi de Portalopis Veronens. opus,* 1523 ; une épinette du seizième siècle en marqueterie, ayant les coins du clavier ornés de cariatides de buis sculpté, d'une grande finesse.

En Italie, au seizième siècle, l'exécution sur le clavecin avait atteint déjà un très-haut degré de perfection. Dans le récit du banquet donné, en 1522, aux ambassadeurs vénitiens par le cardinal Cornaro, nous lisons qu'après le repas, « il y eut de la musique de toute espèce ; qu'on y entendit des clavecins, lesquels avaient des sons surprenants, des luths à quatre cordes, des harpes et des chanteurs qui se faisaient entendre dans la salle et au dehors en se répondant. »

Selon M. Fétis, les Italiens n'adoptèrent les perfectionnements qui furent faits au clavecin qu'après un assez long laps de temps. Leurs meilleurs facteurs, au commencement du dix-septième siècle, étaient un prêtre vénitien nommé Zanetti, puis Crotone et Farini. Ce dernier eut l'idée de garnir entièrement ses clavecins en cordes de boyaux au lieu de fil de fer, ce qui leur donnait des sons doux et moelleux. Il appela cet instrument

clavicythérium, du nom d'un ancien instrument alors oublié : l'exemple de Farini fut bientôt suivi par plusieurs facteurs allemands.

Vers l'an 1620, Rigoli de Florence inventa le clavecin vertical ; il prit son idée de l'instrument ancien nommé clavicymbal qui, plus tard, a encore été imité dans les pianos droits. Vers la même époque, un artiste français nommé Richard se fit une réputation brillante et méritée en construisant d'excellents clavecins. Il fut le premier à substituer aux plumes, qui produisaient le son, des morceaux de drap ; par ce moyen il obtint des sons plus agréables, sans pour cela en diminuer la force. Richard forma plusieurs élèves distingués qui introduisirent plusieurs perfectionnements dans la facture.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, Godefroy Silbermann de Fribourg et Blanchet de Paris firent aussi plusieurs améliorations aux clavecins et perfectionnèrent surtout les claviers, auxquels ils donnèrent une légèreté jusqu'alors inconnue. On se souvient encore en France de la famille Blanchet comme s'étant rendue celèbre par la bonté de ses instruments. François-Étienne Blanchet florissait en 1750 ; son petit-fils Armand, né en 1763, lui succéda et mourut en 1818. Pascal Taskin, conservateur des instruments du roi de France, fut l'élève et le successeur de Blanchet. En 1768, il imagina de remplacer les plumes par la peau de buffle ; il se fit connaître aussi par l'invention de plusieurs changements ingénieux dans le mécanisme.

Au dix-huitième siècle, on trouve en Angleterre un facteur de clavecins nommé Tabel. On ne sait rien de ce qui le concerne, si ce n'est qu'il eut deux élèves, Burkhardt ou Burkat Tschudi et Kirkmaun, qui, dans la suite, obtinrent une grande réputation. Tschudi était Suisse, il eut pour gendre et successeur le célèbre Broadwood.

Les variétés introduites dans la facture du clavecin furent multipliées à l'infini, et je me vois forcé de passer sous silence une foule de détails à ce sujet qui me mèneraient beaucoup trop loin. Je ne parlerai donc pas des divers jeux qu'on introduisit dans cet instrument pour en varier le son, tels que les jeux de flageolet, de mandoline, de basson, de luth, de harpe, etc. ; des divers registres et des pédales dont ils donnèrent l'idée, des clavecins d'*amour*, des clavecins doubles, c'est-à-dire à deux claviers vis-à-vis l'un de l'autre, sur lesquels deux personnes pouvaient jouer simultanément. Plusieurs de ces essais n'eurent d'autre résultat que d'amuser pendant un certain temps les amateurs, sans être généralement adoptés.

Les premiers inventeurs du *piano-forte*, que l'on a aussi appelé *clavecin à marteaux* ou *à maillets*, sont Bartolommeo Cristofali de Padoue. Fixé à Florence au commencement du dix-huitième siècle, il y avait construit, dès l'année 1711, trois de ces instruments. Un Allemand nommé Schrœter, résidant à Dresde, avait conçu également l'idée du piano ; vers 1717, il fit des essais qu'il présenta à l'électeur de Saxe, mais il ne fut nullement encouragé, et quelques années plus tard plusieurs facteurs ne se firent aucun scrupule de s'attribuer son invention ; elle différait assez de celle de Cristofali pour qu'on pût croire que Schrœter n'avait pas connu le plan de celle de l'inventeur italien. L'instrument de Cristofali n'a pas servi de modèle aux pianos qu'on a faits depuis lors : c'est le mécanisme inventé par Schrœter que les premiers facteurs ont imité.

Enfin, entre 1730 et 1740, Godefroy Silbermann, célèbre facteur d'orgues à Freyberg, en Saxe, établit une fabrique de pianos qui acquit de la célébrité, et, dès l'année 1747, Frédéric II, roi de Prusse, possédait sept instruments de ce facteur ; il les avait payés à raison de 700 thalers chacun (2,625 fr.)

Tous les premiers pianos avaient la forme du clavecin, c'est-à-dire que l'on ne fit d'abord que des pianos à queue. « Ce fut seulement vers 1758 que Friederici, facteur d'orgues à Géra, construisit le premier piano « de forme carrée. Pour le distinguer du *forte-piano* ou piano à queue, il lui donna le nom de *fort-bien*. Ce nom « s'est bientôt perdu pour se confondre avec celui de *forte-piano* ou *piano-forte*, ou, comme nous disons plus « brièvement, *piano* ; mais la chose est restée. Friederici trouva beaucoup d'imitateurs, et les pianos de « forme carrée devinrent plus nombreux que les autres.

« La marche du développement du piano est l'inverse de celle du clavecin. Celui-ci doit son origine à « l'épinette, dont on augmenta le volume en changeant la forme carrée en forme à queue. Mais, quand on « inventa le piano, on prit pour point de départ l'instrument alors le plus parfait; c'était le clavecin qu'on « voulait perfectionner en lui donnant la qualité de nuancer le son. Aussi n'a-t-on qu'à regarder les dessins, « tant de Cristofali, que de Schrœter, sans parler de Marius, pour se convaincre que tous étaient « calculés pour le clavecin ou pour un instrument dont les cordes avaient la direction des touches. Les « premiers facteurs de pianos ne pensèrent nullement à la forme carrée. L'histoire, comme on vient de le « voir, nous a conservé le nom du facteur qui l'adopta le premier (1). »

Le piano carré a été remplacé depuis une trentaine d'années par le piano vertical. Celui-ci, qui dans le principe était fort défectueux, a été considérablement perfectionné depuis, et son usage est devenu général; mais le piano à queue est toujours l'instrument par excellence, l'instrument des artistes.

Les nombreux perfectionnements dont le piano a été l'objet, c'est-à-dire: l'extension du clavier, le volume du son, produit naturel d'une grande augmentation du format, et, par suite, de la grosseur des cordes, ont procuré de nouveaux avantages à l'instrument pour le chant large, l'*adagio*. Les grands pianos à queue à sept octaves sont admirables pour les morceaux d'un caractère religieux, comme pour exprimer toutes les nuances dans le style passionné, énergique ou expressif; mais ils laissent souvent à désirer pour l'exécution et l'effet de la musique chargée de *groupes* et de *pincés*, etc. Les pièces des anciens auteurs, tels que François Couperin, Chambonnières, Rameau, et même, en partie, celles de Sébastien Bach, produisent un meilleur effet sur un excellent piano vertical à cordes obliques que sur un piano à queue d'un grand format: le son en étant moins volumineux, l'exécution des divers agréments paraît plus légère et plus nette. Il est naturel qu'il en soit ainsi; la musique de ces maîtres ayant été écrite pour le clavecin, instrument dont les sons grêles, de peu de durée et moins susceptibles d'expression que ceux du piano, avaient, en quelque sorte, rendu nécessaire la multitude des agréments pour remédier au défaut de prolongation des sons.

Le piano-forte ne fut pas généralement apprécié lors de son apparition, ce qui n'a rien de surprenant, dit le Dr Rimbault, car le public est toujours lent à accepter les innovations. Du reste, comme le fait observer M. Fétis, « les ressources de ce nouvel instrument ne furent pas comprises; il exigeait une bien plus grande « délicatesse de toucher que le clavecin; en un mot, il devenait nécessaire que les artistes et les amateurs « changeassent leur style, ce qui était déjà une raison suffisante pour retarder le succès du piano-forte. »

« La maison Érard est l'histoire vivante du piano en France, dit le même écrivain (2). Sébastien Érard, arrivé comme simple ouvrier de Strasbourg à Paris, était âgé seulement de vingt-cinq ans lorsqu'il construisit, en 1777, le premier instrument de ce genre qui eût été fait en France. Ce piano était un petit parallélogramme, monté de deux cordes sur chaque note; l'étendue de son clavier était de cinq octaves. Bien que Godefroid Silbermann eût établi, depuis 1745, une fabrication régulière du piano, récemment inventé, cet instrument était peu répandu: on lui préférait le clavecin; quelques grands seigneurs, quelques opulents financiers seulement avaient, comme objets de curiosité, de petits pianos fabriqués à Augsbourg par Stein, ou à Londres par Zump. Sébastien Érard, lui-même, s'occupait bien plus de la fabrication des clavecins que de celle des pianos. Huit ans après avoir commencé la fabrication de ceux-ci, conjointement avec son frère Jean-Baptiste, il fit son grand clavecin mécanique à deux claviers, chef-d'œuvre d'intelligence et de sentiment de l'art, qui fut admiré par les amateurs de musique et auquel les journaux du temps accordèrent de grands éloges. Ce bel instrument existe encore dans la maison Érard.

« En 1790 les frères Érard produisirent le premier piano carré à trois cordes qui eût été entendu, et dont

(1) G.-E, Anders. *Gaz. mus. de Paris*, 1re année, 1834, pp. 221-224.

(2) *Rapport* de M. Fétis sur la fabrication des instruments de musique (Exposition universelle de Paris, en 1855). Paris, Imprimerie impériale, 1856, in 4°, p. 41 et suiv.

l'essai fut couronné d'un brillant succès. Un peu plus tard, pour céder à la sollicitation de plusieurs compositeurs, ils augmentèrent l'étendue du clavier dans la partie aiguë de l'instrument, et portèrent cette étendue totale à cinq octaves et demie, de *fa* grave à *ut* aigu.

« Les premiers pianos d'Érard, en forme de clavecin, appelés *pianos à queue*, furent construits en 1796. A cette époque, Sébastien était à Londres depuis plusieurs années et y avait fondé une succursale de sa maison de Paris, spécialement destinée, dans son origine, à la fabrication des harpes, pour lesquelles il avait inventé de nouveaux mécanismes. Sébastien Érard adopta, pour le grand piano du premier modèle fabriqué dans ses ateliers, le mécanisme anglais et le modifia.

« Pendant l'espace de douze années aucun changement ne fut introduit dans les systèmes de construction des pianos de ce facteur ; mais le célèbre pianiste Dussek, arrivé à Paris vers la fin de 1808 et accoutumé à la légèreté des pianos allemands pendant son long séjour dans le nord de l'Europe, pria Sébastien de satisfaire aux nécessités de son talent par un mécanisme moins lourd que celui des pianos anglais et français. Le génie d'Érard eut bientôt trouvé la solution du problème : il construisit pour l'artiste un instrument dont les détails étaient autant de traits d'invention et sur lequel Dussek excita des transports d'enthousiasme dans les concerts donnés à l'Odéon en 1809 et 1810.

« Le temps était venu où des transformations allaient s'opérer dans la musique en général et dans la musique de piano en particulier. Insensiblement le développement progressif de la puissance sonore et de sa coloration par les nuances devint un besoin. Il fallut que le piano suivît en cela la marche de l'instrumentation. De nouveaux effets étaient devenus nécessaires ; après les efforts faits pour l'amélioration du mécanisme du toucher, il fallait donc songer à augmenter le volume du son. Au lieu des cordes grêles dont on avait monté le piano, on comprit qu'il en fallait de plus fortes pour obtenir l'intensité désirée ; mais par cela même toutes les proportions devaient être modifiées, car, pour mettre de grosses cordes en vibration, il fallait des marteaux plus puissants, et, par suite, des leviers plus longs. De tout cela résultait la nécessité de soumettre tout le mécanisme du piano à de nouvelles combinaisons qui fussent en rapport avec les effets qu'on voulait produire.

« Accoutumé depuis longtemps à donner des preuves de la richesse de son imagination dans les nécessités de l'art, Sébastien Érard ne pouvait rester en arrière dans ces circonstances.

« Longtemps occupé de son admirable invention de la harpe à double mouvement, il venait de porter à sa dernière perfection cet effort de son génie, lorsqu'il prit la résolution de faire dans le piano une révolution non moins remarquable en le dotant de la possibilité de nuancer le son à la volonté, ou plutôt suivant les inspirations des artistes. A l'examen des problèmes qu'il s'était proposés pour donner aux exécutants les moyens suffisants d'expression et des délicatesses du toucher, on serait tenté de croire qu'il avait prévu, par intuition, les nécessités de l'avenir. La solution de ces problèmes présentait de si grandes difficultés que, nonobstant une imagination féconde en ressources et une connaissance étendue des principes de la mécanique, il fallut à Sébastien Érard de longues méditations pour triompher des obstacles accumulés dans l'objet qu'il se proposait. Ce ne fut qu'en 1825 qu'il eut enfin terminé son œuvre et qu'il prit en Angleterre un brevet pour l'invention du mécanisme à double échappement. Il n'en recueillit pas immédiatement les fruits par la fabrication ; car il ne suffisait pas d'avoir inventé, il fallait exécuter, et pour cela il fallait former des ouvriers capables de bien faire un mécanisme qui exige autant de délicatesse que de précision.

« Ici commence la part de Pierre Érard, neveu de Sébastien, que la mort a enlevé en 1855, à l'art, à sa famille, à ses amis. Ce fut lui qui se chargea de réaliser l'invention du nouveau grand piano de Sébastien ; car celui-ci, préoccupé de la fabrication des orgues, dans lesquelles son génie inventif voulait introduire l'expression par la pression du doigt, s'était retiré à son château de la Muette, près de Paris, où se faisaient ses essais.

Tour à tour à Paris et à Londres, Pierre Érard accoutumait les ouvriers de ses deux maisons, qui n'en faisaient qu'une sous sa direction, aux travaux qu'exigeait le nouveau grand piano pour la perfection du fini, et portait ses soins vers le moyen d'assurer la solidité de la caisse de l'instrument, en opposition au tirage énorme des grosses cordes dont il était monté. Le premier modèle parfait du grand piano qui, depuis, a tant ajouté à la réputation d'Érard, fut terminé à Londres en 1829. Bientôt après, les ateliers de Paris produisirent, avec une égale perfection, ce même instrument qui parut avec éclat à l'Exposition de 1834. Ce fut à cette époque que Pierre Érard imagina les agrafes qui fixent d'une manière invariable le niveau des cordes sur le sillet et les distancent régulièrement, invention adoptée depuis par tous les facteurs pour les grands pianos. »

Une autre grande maison s'est placée depuis longtemps au premier rang parmi les facteurs de pianos de Paris ; c'est la maison Pleyel. Celle-ci fut fondée, en 1807, par Ignace Pleyel, compositeur de musique, et, en 1824, elle devint, sous la direction de Camille Pleyel, son fils et depuis longtemps son associé, une des plus importantes du continent.

Camille Pleyel se livra avec une ardeur et une patience infatigables à la recherche des lois qui assurent au piano toutes les qualités qu'on exige aujourd'hui de cet instrument. Au milieu de ses travaux et de ses innombrables expériences, il est un principe dont il ne s'est jamais écarté, et dont il n'a jamais voulu se départir, c'est celui de l'*échappement simple.* Sa conviction profonde, puisée dans les études qu'il avait faites comme pianiste, a toujours été que la main doit être en communication aussi immédiate que possible avec la corde, et que l'interposition du mécanisme, si ingénieux qu'il soit, n'apporte que bien peu d'avantages en compensation des difficultés qu'il crée à l'artiste dont l'âme veut passer tout entière dans les vibrations de son instrument.

Cet échappement simple permettait à *Kalkbrenner*, ce pianiste si correct et si énergique, de déployer toute la netteté et toute la vigueur de sa magistrale exécution, tandis que Chopin trouvait dans le piano de Pleyel l'interprète délicat et fidèle auquel il pouvait se fier avec abandon dans toutes les émotions de son jeu tendre et passionné.

C'est donc à perfectionner sans cesse le mécanisme du piano plutôt qu'à chercher de nouveaux systèmes que s'est constamment appliqué Camille Pleyel. Il a voulu donner au jeu de cet échappement simple toute la franchise et toute la netteté possibles; aussi son clavier est-il éminemment favorable à faire ressortir toutes les finesses de l'exécution.

Tout en poursuivant ses travaux sur le mécanisme, Camille Pleyel portait son active attention sur les autres parties de la fabrication, et il passa plusieurs années dans l'étude et l'observation des bois propres à la table d'harmonie, base de la sonorité des instruments ; la traction des cordes, leur filage, le mode d'insertion des points d'attache, ont été successivement l'objet de ses méditations laborieuses.

Aujourd'hui la maison Pleyel est gérée par M. Auguste Wolff, ancien lauréat du Conservatoire, où il professa le piano pendant cinq ans, et qui, par des connaissances spéciales en dehors des études de cette position, avait mérité que M. Camille Pleyel se l'attachât d'abord comme élève et en fit ensuite, après plusieurs années, son associé.

M. Auguste Wolff, en suivant religieusement les traditions de son maître et en dirigeant ses efforts vers les progrès qui étaient son but constant, *a réalisé* l'exécution de plusieurs perfectionnements auxquels M. Pleyel avait consacré ses derniers travaux. Ainsi a pu être produit, à la fin de l'Exposition universelle de 1855, le piano à double percussion qui a vivement attiré l'attention.

Depuis, dans l'intention de faciliter aux organistes l'étude de la pédale, et pour éviter de sacrifier un piano en y appliquant des *tirasses*, M. Auguste Wolff a eu l'idée de construire un instrument indépendant, à clavier de pédales, pouvant s'adjoindre à un piano, de quelque façon qu'il soit. Ce *Pédalier*, dont la sonorité est ma-

gnifique, offre aux artistes les moyens d'étudier les œuvres des anciens maîtres ; il est destiné à seconder les travaux de toutes les personnes qui s'occupent de l'étude de l'orgue.

Voici ce que disait de cet instrument M. Niedermeyer, dans le journal la *Maîtrise* du 15 décembre 1857 :

« . . . . Un musicien distingué, M. Auguste Wolff, chef de la maison Pleyel, Wolff et Comp., vient d'inventer un pédalier tout à fait indépendant, ayant ses cordes et ses marteaux aussi bien que son mécanisme particuliers. Cet instrument n'est pas volumineux et peut être introduit dans les plus modestes appartements. C'est une espèce d'armoire adossée à un mur ; l'exécutant s'assied sur un banc fixé sur le devant, qui s'élève ou s'abaisse à volonté ; les pédales se trouvent sous ses pieds, et il place devant lui un piano quelconque, droit, carré ou à queue. La hauteur du buffet, qui permet de donner aux cordes une longueur et une grosseur inusitées, et la largeur de la table d'harmonie, relativement fort grande pour un instrument qui ne contient que deux octaves et demie, donnent au son une beauté et une puissance tout à fait particulières. Dans les meilleurs pianos à queue, la dernière octave, et surtout la dernière quinte, donnent des notes aussi peu agréables que peu distinctes. Dans le *Pédalier* de M. Auguste Wolff, le dernier *ut* est aussi pur et aussi plein que celui des meilleurs tuyaux de flûte de 16 pieds. Ainsi que dans l'orgue, où l'on ajoute toujours un jeu de 8 pieds à un jeu de 16 pieds, M. Auguste Wolff, pour tempérer la gravité des grosses cordes de son instrument, a eu l'heureuse idée d'y joindre des cordes plus fines qui produisent en même temps l'octave supérieure. La vibration des sons se prolonge avec une plénitude remarquable. Ce bel instrument a encore l'avantage d'être d'un prix peu élevé ; aussi nous paraît-il destiné à rendre de très-grands services. Désormais l'organiste, sans sortir de chez lui, pourra étudier les morceaux d'orgue les plus compliqués ; le pianiste pourra se familiariser avec les nombreux chefs-d'œuvre des grands maîtres écrits avec pédale obligée, et les compositeurs trouveront pour la musique de piano des ressources nouvelles dans cet instrument qui, nous le croyons, est appelé à devenir le complément de tout piano à queue. »

Parmi les facteurs de pianos de Londres qui se sont le plus distingués depuis la fin du dix-huitième siècle, nous devons nommer d'abord John Broadwood, fondateur de la maison Broadwood et fils. Il naquit en Écosse, en 1731. A l'âge de vingt ans, il vint dans la capitale de l'Angleterre pour y trouver un emploi, et il entra chez Tschudi, facteur de clavecins, dont il devint le gendre, l'associé et le successeur, ainsi que nous l'avons déjà dit. Les pianos à queue de Broadwood ont obtenu une renommée universelle et méritée. Le premier piano carré dont il est fait mention dans les livres de ce célèbre facteur est de l'année 1771, et le premier grand piano, de 1781; malheureusement le premier registre des comptes de la maison se trouve perdu ; il est donc impossible d'indiquer d'une manière précise la date de ses premiers produits. On sait seulement que de 1771 à 1851, époque de la première grande Exposition à Londres, cette maison importante n'a pas fabriqué moins de 103,750 pianos.

Robert Stodart, compagnon de travail de John Broadwood, succéda à un facteur nommé Américus Backers, dont parle le Dr Rimbault dans son Histoire du piano. Robert fut le fondateur de la maison si connue de John, William et Matthew Stodart, qui, pendant la première partie de notre siècle, a joui d'une grande réputation.

Une autre maison célèbre pour la fabrication des pianos, est celle connue d'abord sous la raison commerciale de *Clementi* et *Collard*, puis sous celle de Collard et Collard. Pendant un séjour que j'ai fait à Londres, vers 1833, avec Mme Farrenc, j'ai entendu, chez ces habiles facteurs, des pianos à queue qui m'ont semblé ne rien laisser à désirer pour la beauté, l'égalité et l'ampleur du son, ainsi que pour la délicatesse du mécanisme.

Enfin la maison Érard de Londres est depuis longtemps placée parmi celles qui occupent le premier rang : ses succès dans cette capitale égalent ceux de la maison de Paris.

Les pianos à queue de Vienne étaient, il y a trente-cinq ans environ, d'un mécanisme excessivement facile ; le son de ces instruments, bien qu'il n'eût pas la force et l'ampleur de ceux de Londres et de Paris, était

néanmoins agréable et produisait beaucoup d'effet dans les grandes salles. Je ne connais pas les pianos modernes des facteurs de la capitale de l'Autriche, mais je suppose que le système de fabrication aura là, comme dans les autres parties de l'Allemagne, subi de grandes modifications, si je dois en juger par les instruments de la maison Breitkopf et Haertel que j'ai entendus à Leipzig, en 1856, et surtout par ceux de M. André, de Francfort, dont tout, jusqu'à la forme extérieure, me rappelait les excellents pianos de la maison Érard.

Dans la musique pour le clavecin qui nous est parvenue, on ne trouve rien qui appartienne au quinzième siècle, et presque rien qui soit antérieur à la seconde partie du seizième. Parmi les plus anciens organistes dont l'histoire fasse mention et qui, au moins en grande partie, ont été aussi clavecinistes, on trouve d'abord Francesco Landino, surnommé *Francesco degli organi*, à cause de son admirable talent sur l'orgue, et quelquefois *Francesco cieco*, parce qu'il était aveugle. Il florissait vers 1350, précisément dans le temps où Boccace publia son Décaméron. On ne possède rien de ce que Landino a dû écrire pour l'orgue et peut-être pour le clavecin ; cependant il nous est resté de ce célèbre musicien et de quelques autres organistes de Florence au quatorzième siècle des chansons à plusieurs parties. On en trouve dans un précieux manuscrit qui est à la Bibliothèque impériale de Paris (1),et dans un autre de la bibliothèque Laurentienne, à Florence. Ce dernier a appartenu au grand organiste Squarcialupi, contemporain et ami de Laurent le Magnifique. On sait que ce personnage illustre naquit en 1448, et mourut en 1492. Avant cette époque, Squarcialupi avait cessé de vivre, car Laurent lui fit élever un monument dans la cathédrale de Florence, et il composa lui-même, dit-on, l'inscription que l'on y voit encore.

Au seizième siècle brillaient en Italie Girolamo Cavazzoni, Luzzasco-Luzzaschi, Claudio Merulo, Girolamo Diruta, Giuseppe Guami, Annibale Padovano, Andrea et Giovanni Gabrielli, et plusieurs autres ; en Angleterre : Thomas Tallis, William Byrd et John Bull. Au dix-septième siècle, les organistes-clavecinistes qui se rendirent célèbres en Italie furent : Frescobaldi, Bernardo Pasquini et Alexandre Scarlatti ; en Allemagne : Froberger, Jean Kuhnau, Georges Muffat, Buxtehude, Jean-Gaspard de Kerl ; en France : Louis Couperin, Chambonnières, d'Anglebert, Le Bègue ; en Angleterre : Purcell. Les clavecinistes qui se distinguèrent dans la première partie du dix-huitième siècle furent, en France : Rameau et François Couperin ; en Allemagne : Jean-Sébastien Bach et son fils aîné Friedemann, Haendel, Christophe Nichelman, Jean-Philippe Sack, Marpurg ; en Italie, Benedetto Marcello, Paradies, le P. Martini et Dominique Scarlatti.

Jusque-là le style passionné, le style dramatique enfin n'existait pas dans la musique instrumentale ; toutefois, dès les premières années du dix-huitième siècle, on l'aperçoit dans les adagios des sonates de violon de Corelli et dans plusieurs pièces de Dominique Scarlatti. Charles-Philippe-Emmanuel Bach, second fils de Jean-Sébastien, fut le premier qui en fit une large application à la musique de clavecin, et l'on doit le regarder comme le créateur de la sonate moderne, genre qui depuis a été agrandi, développé ou modifié par le génie des grands compositeurs de la fin du dix-huitième siècle, mais qui, au fond, est encore le même de nos jours. C'est à cette importante création d'Emmanuel Bach que nous devons les admirables ouvrages de Haydn, de Clementi, de Mozart et de Beethoven. Je dis les ouvrages, car une fois la forme colorée ou dramatique trouvée pour la sonate, elle l'était pour le duo, pour le trio, le quatuor, le quintette, etc., qui ne sont que des sonates pour deux, trois, quatre, cinq instruments, et ainsi de suite jusqu'à la symphonie.

Dans la période de 1800 à 1850, les noms des pianistes compositeurs qui ont brillé d'un éclat plus ou moins vif sont ceux de Jean-Baptiste Cramer, Dussek, Hummel, Field, Weber, Mendelssohn, Moscheles, Pixis et Chopin.

Parmi les pièces les plus anciennes pour le clavecin qui nous soient parvenues par la voie de l'impression,

(1) N° 535 du supplément.

je dois citer : les deux livres de *Toccate*, de Claude Merulo, gravés sur cuivre, et qui ont paru à Rome en 1598 et 1604 ; le recueil intitulé *Parthenia*, publié à Londres en 1611. Celui-ci contient, comme je l'ai déjà dit, vingt et une pièces de W. Byrd, John Bull et Orlando Gibbons; celles de Byrd ont été écrites vers 1580.

Tels sont, sur l'histoire du piano, les renseignements qui m'ont semblé devoir intéresser les personnes adonnées à l'étude sérieuse de cet instrument.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'EXÉCUTION.

DU SON.

La beauté du son ne provient pas seulement de la qualité de l'instrument : rien n'est plus ordinaire que de voir deux artistes jouant tour à tour sur le même piano en tirer des sons tout différents. La qualité du son dépend en grande partie de la constitution physique de l'exécutant, de la conformation de ses mains, plus ou moins grasses et souples, ou plus ou moins sèches et osseuses; elle dépend également de la tenue de la main, de la manière de lever les doigts et d'attaquer la touche.

DU JEU LIÉ.

Le jeu lié consiste dans l'action indépendante des doigts, qu'il faut lever très-peu et qu'on doit appuyer sur la touche pendant toute la valeur d'une note tenue. Le jeu lié proscrit les mouvements du poignet et du bras. Le son produit est alors plus beau, plus moelleux et en même temps plus nourri. Sans le jeu lié, il est impossible de bien chanter sur le piano; il favorise la belle exécution de toute espèce de musique. Quant à celle de Bach, de Haendel, de Haydn et de Mozart, elle perd son caractère et une partie de son charme, si l'on ne possède pas ce mode de toucher dans lequel ont brillé au plus haut degré Jean-Baptiste Cramer, Dussek, Field et Hummel.

DES NUANCES.

Pour celui qui déjà a su se rendre maître du mécanisme, l'art de nuancer est l'art de jouer parfaitement. Je ne borne pas la signification du mot *nuances* au soin que doit apporter l'exécutant à observer le *piano*, le *forte* et le *mezzo forte*, le *crescendo* et le *decrescendo;* je le prends dans son acception la plus vaste. L'art de nuancer est donc la faculté de rendre à la fois les détails les plus exquis de la pensée et toutes les délicatesses du sentiment. Mais si l'on peut donner des préceptes pour les nuances qui marquent les divers degrés de sonorité, comme leur augmentation ou leur dégradation, il en est qui échappent à l'analyse et qui constituent ce qu'on peut appeler le génie de l'exécution. La musique de Haydn et celle de Mozart n'admettent nullement les nuances exagérées de certains compositeurs modernes; il faut donc bien se garder d'exécuter les F comme s'il y avait FF; il faut aussi, dans les œuvres de ces deux grands maîtres, s'abstenir d'un maigre pianissimo dans les phrases de chant : celles-ci doivent être exécutées avec un son doux, moelleux, mais plein; en un mot, il faut que le jeu ait toujours de l'ampleur et de la noblesse. Ces

oppositions d'un pianissimo excessif au forte qui, il y a une vingtaine d'années, avaient été mises à la mode au théâtre par les Grisi et les Rubini, pouvaient trouver leur place dans des cavatines italiennes, mais elles sont du plus mauvais effet et complétement déplacées dans la musique où l'exécutant doit constamment s'effacer, en renonçant à ces petits moyens de parade, et ne songer qu'à mettre en relief le plus possible la pensée du compositeur.

DE L'EMPLOI DES PÉDALES.

Abuser de la pédale qui lève les étouffoirs nuit essentiellement à la belle exécution, lors même qu'on l'emploie convenablement, c'est-à-dire en la quittant et la reprenant successivement lorsque l'harmonie change. J'ai bien souvent témoigné mon aversion pour cette manie des pianistes modernes en général. Aujourd'hui, je sens que ma voix seule pourrait peut-être manquer d'autorité, et je veux lui donner pour appui celle du plus grand pianiste du dix-neuvième siècle, de l'élève de Mozart, de Hummel enfin. Voici ce qu'on lit dans la Méthode de piano de ce célèbre artiste :

« L'usage de lever les étouffoirs presque continuellement est devenu assez général : c'est un excellent moyen pour cacher un jeu défectueux!

« Quoique le véritable artiste n'ait besoin d'aucune des pédales pour émouvoir ses auditeurs, il serait injuste de les rejeter entièrement; car celle qui lève les étouffoirs et celle du jeu céleste peuvent s'employer quelquefois avec avantage pour varier les effets; mais c'est principalement dans les mouvements lents et dans les endroits où les accords ne changent pas trop vite qu'on peut en faire usage.

« . . . . En général, on fera bien de ne se servir de la pédale qu'avec ménagement; car il est faux de croire qu'un passage bien exécuté sans son concours, et dans lequel on distingue chaque note, ait moins de charme pour l'auditeur que lorsqu'il est rendu avec les étouffoirs levés, qui laissent entendre le bourdonnement d'une foule de sons.

« Les oreilles peu délicates peuvent seules supporter un tel abus : les hommes de goût seront assurément de mon avis. Ni Mozart ni Clementi n'ont eu recours à ces moyens pour acquérir le titre glorieux de *premiers pianistes* de leur temps. »

DU STYLE.

« On se sert de ce mot, en parlant de la musique, pour désigner le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. A l'égard de la composition, le style consiste particulièrement dans la propriété des idées par rapport au genre du morceau et à la pureté dans la manière d'écrire. A l'égard de l'exécution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études. » (M. Fétis, *la Musique mise à la portée de tout le monde;* 3e édition, Paris, 1847, in-8, p. 422.)

Un exécutant peut-il se borner à un seul style, ou bien doit-il en posséder plusieurs?

A cette question, je répondrai que, si un artiste se borne à exécuter ses compositions ou celles d'un

seul auteur favori, ou, enfin, les œuvres de quelques compositeurs d'une même epoque et d'une même école, un seul style lui suffit; mais s'il prétend interpréter dignement et selon leur vrai caractère les compositions de François Couperin, de Sébastien Bach ou de Haendel, de Dominique Scarlatti, d'Emmanuel Bach, de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn et de Chopin, il faut qu'il sache à propos modifier son style; il faut, en un mot, qu'il en possède plusieurs.

DU MOUVEMENT.

Pour un morceau de musique quelconque, il ne peut y avoir qu'un seul mouvement qui soit bon : c'est celui qu'a voulu lui donner l'auteur; tous les autres ne peuvent que nuire plus ou moins à l'effet de l'œuvre. Deux choses seulement serviront à guider l'exécutant dans une appréciation aussi difficile, aussi délicate : le goût et une bonne tradition. Lorsque je dis le goût, je n'entends point parler de cette intuition innée à laquelle prétendent follement parfois certains artistes et même certains amateurs, mais de ce don précieux de la nature que seule peut développer une étude longue et réfléchie des œuvres des grands maîtres.

Il ne suffit pas de prendre le véritable mouvement d'un morceau; il faut encore que ce mouvement ne change jamais à moins d'une indication précise de l'auteur. Je sais bien que certaines périodes chantantes demandent souvent une largeur qui oblige l'exécutant à ralentir le *primo tempo;* mais cette légère altération qu'exige le caractère de la cantilène doit cesser lorsque la période ou la phrase est terminée, et le mouvement principal, celui du premier motif du morceau, doit être repris avec une exactitude rigoureuse.

En général, les Français exagèrent les mouvements vifs; quelquefois même ils jouent trop vite les *andante* ou les *adagio.* Je me bornerai à citer quelques exemples : on joue trop vite à Paris le premier allégro de la symphonie pastorale et de la seconde symphonie (en *ré*) de Beethoven; on joue trop vite le finale de la symphonie en *la* du même compositeur; on joue trop vite l'adagio de sa quatrième symphonie. Des contemporains et des amis de Beethoven, parmi lesquels je puis citer Sina, qui fut second violon du quatuor Schuppanzigh à Vienne, et M. Bridgetower, violoniste et musicien distingué, qui également avait vécu dans l'intimité du grand symphoniste, m'ont souvent assuré que l'on jouait d'un mouvement trop vif en France ces morceaux et bien d'autres encore. J'ai moi-même entendu exécuter en Allemagne quelques-unes des symphonies de Beethoven, notamment la seconde, en *ré*, et la septième, en *la;* je puis assurer que certains morceaux sont d'un bien meilleur effet lorsqu'ils sont joués dans un mouvement plus modéré. On joue généralement trop vite à Paris le *scherzo* de la sonate pour piano et violon en *ut mineur*, œuvre trentième de Beethoven; il en est de même d'une foule de morceaux de Haydn et de Mozart, et principalement des menuets et des finales.

Il est certain que dans l'ancienne musique les mots *allegretto*, *allegro* et *presto* indiquaient des mouvements moins vifs que dans la musique moderne. Celui qui jouera pour la première fois un *allegro* d'une sonate d'Emmanuel Bach pourra se convaincre facilement de la vérité de mon assertion; car il lui arrivera le plus souvent d'être obligé de recommencer faute de pouvoir suivre le mouvement qu'il aura pris d'abord.

Le *tempo rubato*, dont on fait aujourd'hui un usage si ridicule et si fatigant, et qui était la base de la méthode du pianiste Chopin, méthode qui, par cette raison, ne peut nullement être considérée comme classique, le *tempo rubato*, dis-je, doit être sévèrement exclu de l'interprétation des œuvres d'Emmanuel Bach, de Haydn, de Mozart, de Clementi, de Hummel, et même de Weber et de Mendelssohn. Je sais

que quelques grands artistes ont fait usage d'un *tempo rubato* qui consistait dans une espèce d'ondulation, un léger retard ou une légère accélération de certaines parties de la phrase chantante, pendant laquelle le rhythme de l'accompagnement ne devait subir aucune altération : l'habileté de l'exécutant suppléait à cette apparente irrégularité en trouvant le moyen de tomber toujours d'accord avec la mesure; mais on concevra qu'il faut laisser cette subtilité de l'exécution à des virtuoses hors ligne qui savent tirer un parti avantageux de ce qui, chez d'autres, serait un défaut. A ma connaissance, le célèbre violoniste Paganini et le pianiste Field employaient avec beaucoup de charme ce *tempo rubato*. D'après un passage des lettres de Mozart, il paraît que ce grand homme en faisait usage dans l'exécution de ses œuvres.

Manuel Garcia fils, dans sa méthode de chant (1), a fort bien défini le *tempo rubato* tel que l'ont employé quelques grands artistes. Quant aux exemples qui accompagnent ses préceptes, je dirai qu'ils sont insuffisants, car il y a dans cet artifice de l'exécution des combinaisons et des nuances de valeur qui ne peuvent se noter; il n'y a que l'audition d'un grand virtuose qui puisse en donner l'idée, et qu'une organisation d'élite, unie à un talent consommé, qui soit capable d'en faire une heureuse application.

Voici ce que dit, du *tempo rubato*, Manuel Garcia :

« Pour rendre sensible l'effet du *tempo rubato* dans le chant, il faut soutenir avec précision la mesure « de l'accompagnement. Le chanteur, libre, à cette condition, d'augmenter ou de diminuer alternativement « les valeurs partielles, pourra donner à certaines phrases un relief tout nouveau. Les *accelerando* et les « *rallentando* exigent que l'accompagnement et le chant marchent de concert et ralentissent ou accélèrent « ensemble le mouvement. Le *tempo rubato*, au contraire, n'accorde cette liberté qu'au chant seul.

« On accorde cette prolongation aux appoggiatures, aux notes qui portent la syllabe longue, aux notes « *naturellement saillantes dans l'harmonie*, ou à celles que l'on veut faire ressortir. Dans tous ces cas, on « regagne le temps perdu en accélérant les autres notes. C'est un des meilleurs procédés pour donner de la « couleur aux mélodies.

« Deux artistes d'un genre très-différent, Garcia (mon père) et Paganini, excellaient dans l'emploi du « *tempo rubato* appliqué par *phrase*. Tandis que l'orchestre soutenait régulièrement la mesure, eux, de leur « côté, s'abandonnaient à leur inspiration pour ne se rencontrer avec la basse qu'à l'instant où l'accord « changeait, ou bien à la fin même de la phrase. Mais ce moyen exige, avant tout, un sentiment exquis du « *rhythme* et un aplomb imperturbable. On ne peut guère employer un pareil procédé que dans les pas- « sages où l'harmonie est stable ou légèrement variée. Hors ces exceptions, il paraîtrait singulièrement « dur à l'oreille et présenterait de grandes difficultés à l'exécutant.

« Le *tempo rubato* est encore utile sous un autre rapport : il facilite la préparation du trille en permet- « tant de prendre cette préparation sur les valeurs qui précèdent.

« Employé sans discernement et avec affectation, le *tempo rubato* aurait pour effet de détruire l'équi- « libre et de tourmenter la mélodie. »

(1) Paris, 1847, gr. in-4°; 2e part., pag. 24.

DES SIGNES D'AGRÉMENT

Ire SECTION

DE L'APPOGIATURE

Au nombre des maladies morales qui de tout temps ont affligé les hommes, il faut compter la monomanie de certaines personnes, musiciennes ou non musiciennes, pour changer notre séméïographie musicale. Ceux qui, depuis environ un siècle, ont tour à tour imaginé de nouveaux systèmes de notation, n'ont sans doute pas su apprécier celui qui est en usage chez toutes les nations civilisées et qui certainement est un chef-d'œuvre de l'esprit humain par sa propriété de présenter aux yeux tous les sons appréciables à l'oreille et toutes les combinaisons de durée et de rhythme.

Notre système, en cela tout différent de celui des chiffres, matérialise, pour ainsi dire, les sons, les soumet aux formes d'un dessin qui nous permet d'en saisir rapidement et sans aucun calcul les diverses évolutions. En effet, les notes qui les représentent sont-elles groupées en forme de gammes, l'exécutant n'a besoin que d'embrasser du regard les deux points extrêmes et tout au plus de saisir dans une série de notes l'accident qui change quelque chose à leur marche diatonique ou chromatique. Ces mêmes notes se succèdent-elles par degrés disjoints, les lignes et les intervalles nous aident à suivre leurs différents arpéges.

Cependant, malgré l'ingénieuse perfection de nos signes graphiques, notre musique est soumise à de grandes vicissitudes, et les traditions, quant à la manière de l'exécuter, sont sujettes à s'altérer et même à se perdre.

Les difficultés qui peuvent faire errer l'exécutant sont de deux sortes : la première a pour cause les différences de style qui se rapportent aux diverses époques; la décadence des écoles et par suite la rareté des bons maîtres. La seconde provient du défaut général de connaissance de certains signes accessoires qui ont été employés pour l'agrément ou l'ornement du chant soit vocal, soit instrumental.

Je me bornerai à parler ici avec détails de tous les agréments employés par les anciens clavecinistes, savoir : l'appogiature, les divers tremblements, le port de voix, l'accent, le pincé, le trille, le doublé, l'aspiration, la suspension, les divers modes d'arpéges, etc. Ces agréments sont en grande partie abandonnés aujourd'hui, mais leur connaissance n'est pas moins indispensable pour l'exécution des œuvres appartenant aux dix-septième et dix-huitième siècles : si on les négligeait, la musique des vieux maîtres serait dénaturée; elle perdrait sa véritable physionomie et son effet.

Après l'époque de Haendel et des Bach en Allemagne, de François Couperin et de Rameau en France, tous les agréments ont à peu près été réduits au *groupe* (*gruppetto*) et au *trille;* mais une forme d'ornement appelé *appogiature*, de l'italien *appoggiatura*, a été employée très-fréquemment par les compositeurs des dix-septième, dix-huitième siècles et même du dix-neuvième, y compris Beethoven, Cherubini, Spontini et beaucoup d'autres. Il est impossible de bien jouer la musique de Haendel, des Bach, de Haydn, de Mozart, si l'on ne connaît pas les règles de l'appogiature, et pourtant je dois le dire, parce que c'est malheureusement la vérité, l'étude de ces règles est de nos jours tellement négligée que beaucoup de professeurs et de virtuoses n'en ont aucune connaissance.

La publication que j'entreprends ne pourrait donc être utile, et je n'atteindrais pas le but que je me suis proposé, si je n'expliquais suffisamment la manière d'exécuter tous les signes d'agréments, y compris l'appogiature.

Les signes dont je vais parler ont quelquefois varié dans leur signification et dans leur forme, et quelques-uns, à ma connaissance du moins, n'ont pas été bien expliqués ou ne l'ont pas été du tout; leur valeur, par conséquent, est restée incertaine. J'ai fait tout ce qui dépendait de moi pour que l'exécutant pût approcher le plus possible de la vraie tradition.

Les Allemands, les Italiens et les Anglais ont fait usage des agréments dans leur musique; dans quelques-unes de ses sonates, Charles-Philippe-Emmanuel Bach les a employés avec une certaine profusion; mais on peut dire que les auteurs français du dix-septième et du dix-huitième siècle en ont été prodigues : les œuvres de Chambonnières, de Rameau et de François Couperin en sont surchargées. On peut dans certaines pièces de ces maîtres négliger quelques-uns des nombreux agréments écrits, mais il faut que cela soit fait avec beaucoup de discernement et de tact; on doit se garder de supprimer ceux qui caractérisent le style et ceux surtout qui donnent du mouvement aux parties.

§ 1.

On appelle *appogiatures* ces petites notes que l'on marque le plus ordinairement sous la forme de croches avec la queue en haut et qui semblent ne pas avoir de valeur dans la mesure, parce qu'elles sont comme un excédant des notes réelles qui la composent.

Exemple : 

On voit que la petite note semble ici superflue sous le rapport de la mesure, puisque sans elle les trois temps sont complets.

Les anciens auteurs français désignaient les *appogiatures* par le mot de *coulés*. On les divise en longues et en brèves. Les premières ont une valeur relative à la note qu'elles précèdent; les secondes s'exécutent toujours très-rapidement, quelle que soit la note devant laquelle elles se trouvent et quel que soit le mouvement du morceau dans lequel elles sont employées.

§ 2.

Lichtenthal, dans son *Dictionnaire de Musique* (1), après avoir parlé de l'appogiature longue, ajoute : « Il y a encore des appogiatures qui se lient très-rapidement à la note principale, de sorte que celle-ci prend l'accent. »

(1) *Dizionario della Musica;* Milan, 1826.

(Vi sono ancora delle Appogiature che si legano molto presto alla nota principale, di modo che, questa acquista l'accento.)

D'après ces faits, dont aucun musicien ne peut méconnaître l'exactitude, pourquoi donner également le nom d'appogiature à la petite note qui doit être longue et accentuée, et à celle qui doit être brève et sans accent, puisque le mot *appoggiare* signifie *appuyer?*

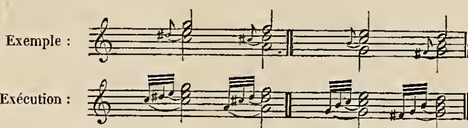
Lichtenthal dit avec raison que l'appogiature brève est une espèce d'*acciaccatura* (1); je me suis décidé, en conséquence, à lui donner ce nom toutes les fois que dans le cours de cette publication l'occasion d'en parler se présentera, et cela pour la distinguer par un seul mot de l'appogiature longue.

§ 3.

Les auteurs qui ont écrit le plus explicitement sur les règles de cet ornement de la mélodie vocale ou instrumentale sont Charles-Philippe-Emmanuel Bach, dans sa Méthode de clavecin (2); Léopold Mozart, dans sa Méthode de violon (3); Henri-Christophe Koch, dans son Dictionnaire de musique (4); Jean-Adam Hiller, dans sa Méthode de chant (5). On trouve encore de fort bonnes instructions sur les appogiatures dans la Méthode de flûte de Joachim Quantz (6); dans une Méthode pour le même instrument par le docteur Antonio Lorenzoni (7); enfin, il est question, des appogiatures dans le *Traité des agréments de la Musique* de G. Tartini, traduit par Pietro Denis (8); dans la Méthode de piano de Clementi (9); dans celle de Pleyel et Dussek (10), et dans la Méthode de violon de Baillot (11); mais ces derniers ouvrages n'en parlent que d'une manière fort incomplète et n'en expliquent point les règles.

De tous les ouvrages modernes publiés en France depuis une trentaine d'années, celui qui, sans traiter la matière à fond, parle le plus longuement et le plus clairement des principales appogiatures est la *Méthode de piano* de J.-N. Hummel que j'ai éditée à Paris en 1828. Ce sujet est traité aussi avec assez de développement dans la *Méthode de chant* de M. Manuel Garcia fils et dans la *Grammaire musicale* de M. G. Kastner.

(1) Les Italiens désignent par le mot *acciaccatura* ce que nous appelons accord arpégé, c'est-à-dire celui dont les notes, au lieu d'être frappées ensemble, se font entendre successivement en passant avec rapidité de l'une à l'autre. Ils donnent encore le nom d'*acciaccatura* à ce que nous appelons la petite note brève. Autrefois, dit Lichtenthal, l'*acciaccatura* consistait dans une ou plusieurs notes étrangères à un accord et qu'on faisait entendre rapidement entre les notes dont il est formé.



(2) *Versuch über di wahre Art das Clavier zu spielen.* Leipzig, 1787, in-4°, p. 45 et suiv. — J'ai sous les yeux cette édition, qui est la troisième; la première est de 1753.

(3) *Leopold Mozarts Violinschule.* Augsbourg, 1769, in-4°, p. 194 et suiv. On peut consulter les traductions françaises de cet ouvrage publiées à Paris, bien qu'elles soient écrites d'une manière barbare et souvent peu intelligible.

(4) *Musikalisches Lexicon.* Francfort, 1802, in-8°, colonne 1719, au mot *Vorschlag.*

(5) *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange.* Leipzig, 1774, in-4°, p. 112, § 12. *Vorschlag.*

(6) Berlin, 1752, in-4°. Il a été fait une édition en allemand et une en français sous la même date,

(7) *Saggio per ben sonare il flauto traverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altri concernenti la storia della musica : opera del Dr Antonio Lorenzoni.* Vicence, 1779, in-4°, p. 59.

(8) Paris, in-8°.

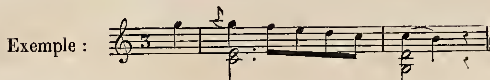
(9) Paris, Pleyel, grand in-4°, p. 10.

(10) *Idem, dito,* grand in-4°, p. 6.

(11) Paris, grand in-4°.

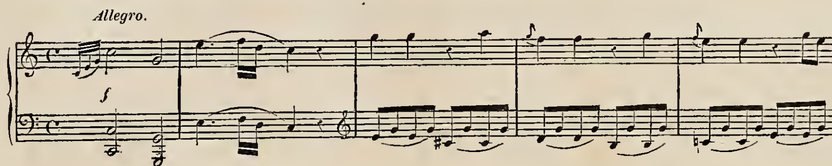
§ 4.

L'appogiature est presque toujours étrangère à l'harmonie ;

Exemple : 

L'accord sur la première mesure étant *ut, mi, sol,* la note d'appogiature *la* y est par conséquent étrangère sous le rapport harmonique.

Voici un exemple pris dans une sonate de piano de Mozart qui présente les deux cas réunis :



La première appogiature (*sol*) fait partie de l'harmonie, l'accord étant celui de septième de dominante *sol, si, ré, fa;* la seconde appogiature (*fa*) est étrangère à l'harmonie, l'accord étant *ut, mi, sol.*

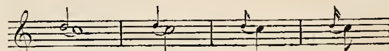
§ 5.

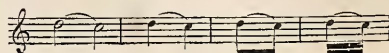
J'ai dit que l'appogiature semble ne point faire partie de la mesure par sa valeur ; cependant elle emprunte à la note qui la suit une partie de la sienne, tantôt plus, tantôt moins grande, d'après les règles que je vais exposer.

§ 6.

L'appogiature prend ordinairement la moitié de la valeur de la note qu'elle précède, lorsque cette note peut se diviser en deux parties égales. Certains auteurs ont marqué toutes les notes d'appogiature, quelle que fût leur valeur relative, par une petite croche ; d'autres les ont souvent figurées suivant leur véritable valeur.

Exemple : 

ou 

Exécution : 

EXEMPLES DES DIVERSES APPOGIATURES ET LA MANIÈRE DE LES EXÉCUTER, DONNÉS PAR JEAN-ADAM HILLER, DANS SA MÉTHODE DE CHANT, P. 113.

1 2 3 4

Exécution.

ou

5

EXEMPLES PRIS DANS LES ŒUVRES DES AUTEURS CLASSIQUES.

Septuor de Hummel, édition Pleyel, en partition, page 32, premier morceau, deuxième reprise, après la trente et unième mesure. Conforme à l'édition originale de Vienne, en parties séparées.

Exécution :

Flûte.

Final de la deuxième sonate, œuvre deuxième d'Emmanuel Bach.

Exécution :

All° assai.

Final de la sonate en *ut mineur* de Mozart.

Exécution :

Allegro assai.

§ 7.

Devant une note pointée, l'appogiature prend tantôt les deux tiers de la valeur de cette note et tantôt un tiers seulement.

EXEMPLES.

On écrit

ou

On exécute

Friedemann Bach, deuxième Polonaise.

Fin de la première reprise. *Fin de la deuxième reprise.*

Le même, onzième Polonaise.

Fin de la première reprise. *Fin de la deuxième reprise.*

§ 8.

Voici des exemples où l'appogiature devant une note pointée prend la valeur entière de cette note ; celle-ci

prend la valeur du point; c'est-à-dire qu'elle est diminuée de la moitié; elle est pointée également, et la note qui la suit ne conserve plus que la moitié de sa valeur.



(Léopold Mozart, Méthode de violon, pp. 196-197.)

§ 9.

Lorsque dans la mesure *six-huit* une note pointée est liée à la même note pointée ou non pointée, l'appogiature prend toute la valeur de la première note.



La règle, comme il va sans dire, est la même pour la mesure *six-quatre*.



§ 10.

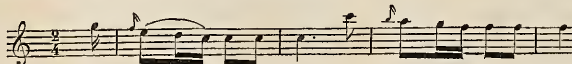
L'appogiature prend encore la valeur entière de la note lorsque la durée de celle-ci est simplement prolongée par une liaison.



(L. Mozart, Méthode, p. 198.)

On peut aussi, au sujet de cette règle, voir la Méthode de chant d'Emmanuel Garcia fils (première partie, pag. 66).

Il y a dans la sonate en *ut* de Mozart que j'ai citée au § 4, un rondo qui commence ainsi :



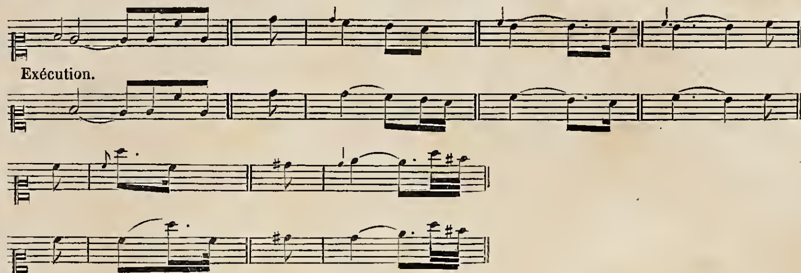
Après la soixante-cinquième mesure, on trouve les suivantes :



D'après la règle que je viens d'exposer, voici comment on doit exécuter ce passage :



Voici encore quelques exemples semblables, tirés de la Méthode d'Emmanuel Bach (table III, figure VI) :



§ 11.

Lorsqu'une appogiature est devant une note suivie d'un silence, elle prend toute la valeur de la note, qui à son tour prend celle du silence. Cette règle est certainement la moins connue aujourd'hui ; elle n'était d'ailleurs pas toujours praticable dans la musique à plusieurs parties, comme l'a démontré Léopold Mozart, dans sa méthode.

Voici un exemple pris d'un morceau d'Anfossi et cité par H. C. Koch dans son dictionnaire de musique (*Musikalisches Lexicon*, col. 1723) :



(1) A. Mozart, élève de son père, a sans doute voulu donner a ces appogiatures la valeur d'une noire ; le passage, toutefois, pourrait très-bien aller avec une croche qui ne prendrait que la moitié de la note suivante. Dans l'édition de Simrock que j'ai sous les yeux, édition en général fort exacte, on trouve ces appogiatures écrites avec des doubles croches ; mais cette notation est évidemment fautive, et son exécution, comme on peut s'en convaincre, rendrait la phrase ridicule.

Avant que j'eusse étudié les règles de l'appogiature dans les auteurs allemands, l'érudit M. Anders (1) m'avait fait connaître celle-ci, et m'avait cité, comme exemple, le beau prélude suivant de Sébastien Bach (2) qu'il avait souvent entendu jouer au savant Forkel (3):



On doit exécuter de la manière suivante les appogiatures :



Il est certain que la même règle doit être appliquée à la quatrième mesure de la sonate suivante de Mozart :



Voici quelle doit être l'exécution, quant aux valeurs des appogiatures :



(1) Employé à la Bibliothèque impériale de Paris pour la partie de la musique pratique.

(2) Deuxième livre de l'édition de Peters à Leipzig.

(3) Auteur d'une histoire de la musique, en allemand ; ouvrage très-estimé des érudits, mais qui malheureusement n'a pas été achevé.

Il n'est pas une personne de goût qui n'aperçoive tout d'abord combien, dans les exemples que je viens de citer, la phrase gagne en noblesse de style lorsqu'on fait l'appogiature telle qu'elle doit être.

Emmanuel Bach donne la même règle dans sa méthode (table III, figure VII.)



§ 12.

L'appogiature se fait au-dessus ou au-dessous de la note qu'elle précède. La première est beaucoup plus usitée.

Voici quelques exemples de l'appogiature en-dessous :



(François Couperin, pièces de clavecin, quatrième livre, pag. 46.)



(Ch.-Ph.-Em. Bach ; sonatine, dans un recueil de divers auteurs, publié à Berlin en 1762, pet. in-4° obl.)

§ 13.

Voici quelques autres règles sur les appogiatures, que l'on trouve dans la Méthode de Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

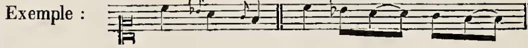
1° Quand l'appogiature fait un intervalle de tierce avec la note qui la suit, elle doit être brève (Méthode, première partie, pag. 47.)

Exemple :  (1)

(1) Il est utile de faire observer ici que les anciens clavecinistes indiquaient l'appogiature brève ou acciaccature par une petite double croche. (Voy. le § 14 ci-après.)

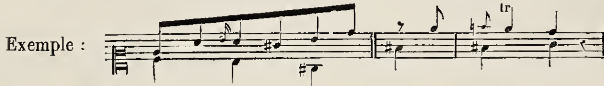
2° Dans l'*adagio* l'expression devient plus caressante en donnant à l'appogiature la valeur d'une croche de triolet et non d'une double croche (*ibid.*)

Exécution.

Exemple : 

3° Lorsque l'appogiature se trouve devant des triolets, on l'exécute brièvement pour ne pas altérer l'effet du triolet (*idem.* p. 48.)

4° Quand l'appogiature fait l'octave juste de la basse, elle ne doit pas être longue parce que l'harmonie serait trop vide, tandis que lorsque l'octave est diminuée, le plus souvent on la fait longue.

Exemple : 

5° Quand dans une cadence le trille est remplacé par une appogiature, celle-ci est brève. 

6° Dans des passages en syncopes l'appogiature se fait plutôt courte.

Exemple : 

§ 14.

La seconde espèce d'appogiature dont j'ai parlé ci-dessus (voy. § 2), et qui s'exécute toujours rapidement, se marque généralement ainsi ; mais ce signe, certainement préférable à tout autre, est d'un usage assez moderne (pour indiquer l'acciaccature), et je ferai voir qu'on l'emploie aujourd'hui d'une manière déplorable. Au surplus, il est pris des Italiens, qui, dans leur écriture musicale aux dix-septième et dix-huitième siècles, donnaient cette figure à la double croche ou un peu plus anciennement .

EXEMPLES DE L'ACCIACCATURE.

Rondeau d'une sonate de Mozart.



On voit dans les mesures deux et quatre un exemple de l'acciaccature. — Les notes en petit caractère qui se trouvent dans la première et la troisième mesure doivent aussi s'exécuter rapidement, et ce sont des ports de voix (*portamenti*). Quantz, dans l'édition française de sa Méthode de flûte, a traduit le mot *appoggiatura* par celui de *portamento;* mais ce terme est impropre, le portamento étant autre chose que l'appogiature.

La petite double croche qu'employaient les anciens pour indiquer l'acciaccature ou appogiature brève n'était point un signe assez précis pour signifier qu'elle devait s'exécuter rapidement, puisqu'on marquait par le même signe l'appogiature mise devant une croche et que cette appogiature pouvait avoir une valeur relative assez longue, suivant le mouvement plus ou moins lent du morceau dans lequel elle était employée.

§ 15.

Dans nos signes graphiques modernes, il ne faut plus considérer celui-ci comme une double croche et par conséquent indiquant une valeur relative au mouvement, mais comme le signe d'une note très-brève et d'une signification absolue.

Si depuis qu'on a adopté la ligne transversale elle avait toujours été employée à propos, c'est-à-dire lorsque la petite note doit être brève, il n'y aurait aucune difficulté à la distinguer de l'appogiature longue ; mais il n'en est point ainsi : les graveurs et les éditeurs n'étant point musiciens ou ne possédant que des connaissances très-superficielles, ont amené la confusion, et de nos jours, lorsqu'on réimprime les auteurs classiques, les graveurs, persuadés que toute petite note exige la ligne transversale, ne manquent guère de la figurer ainsi. J'ajouterai qu'il n'est pas rare de voir dans une page le même passage écrit une fois avec la petite note toute simple, et une autre fois avec la même petite note barrée. Dans une page où se trouvent l'appogiature longue et l'appogiature brève, il arrive que la première est marquée avec la petite note barrée et la seconde avec la petite note sans barre. Dans ce cas, c'est justement le contraire de ce qui rationnellement devrait être.

Bien des compositeurs, ainsi que je l'ai déjà dit, ont écrit l'appogiature (quelle que soit la durée qu'elle doive avoir) en se servant de la petite note crochée ainsi marquée :


Valeur réelle de l'appogiature.

Quelquefois (et on dirait que c'est pour dérouter l'exécutant) ils ont employé sans raison comme sans discernement, dans le même morceau, tantôt la petite croche , tantôt la petite noire , et au premier de ces signes, le graveur n'a pas manqué d'ajouter de temps à autre la ligne transversale . — Tout cela gêne beaucoup pour une lecture correcte à première vue, et peut même embarrasser et mettre en doute le musicien qui, dès son enfance, n'a pas été habitué par les leçons d'un bon professeur à distinguer, d'après les règles, l'appogiature et sa valeur relative.

Si l'autre manière d'écrire l'appogiature dont j'ai déjà parlé (voy. le § 6) eût toujours été employée par les compositeurs, il n'y aurait plus eu de difficultés, et l'incertitude eût été impossible. Elle consiste, ainsi que je l'ai dit, à donner toujours à la petite note la figure de la valeur qu'elle doit avoir. Emmanuel Bach a écrit, selon ce système, toutes ses sonates, excepté le premier livre. Dans les douze polonaises de Friedemann Bach, qui ont été gravées après sa mort et publiées par l'éditeur Peters, de Leipzig, on trouve les appogiatures écrites avec une exactitude rigoureuse. Si, je le répète, cette manière d'écrire l'appogiature eût été adoptée par tous les compositeurs, et que l'on eût, en même temps, marqué par une ligne transversale la petite note, lorsqu'elle doit être brève, il eût été impossible aux exécutants de se tromper. Cette méthode est, au surplus, celle qu'après mûres réflexions nous avons cru devoir suivre dans notre publication.

Ce n'est pas d'aujourd'hui seulement que, par la faute des éditeurs ou des graveurs, les appogiatures ont été marquées d'une manière inexacte : j'en ai trouvé la preuve dans plus d'une ancienne édition. Par exemple,

dans six trios pour deux violons et basse de J. Haydn, publiés comme œuvre VI à Paris, par Bailleux [vers 1770], la partie de premier violon de l'adagio qui commence le trio III est écrite ainsi :



L'adagio qui commence le quatrième trio est écrit de la manière suivante :



Il est évident pour toute personne de goût que les petites notes barrées mal à propos par le graveur ne sont et ne peuvent être que des appogiatures, empruntant à la note qu'elles précèdent la moitié de sa valeur, et que l'exécution doit être celle-ci :



IIe SECTION.

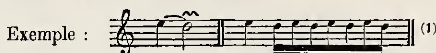
DES DIVERS SIGNES D'AGRÉMENT ANCIENS ET MODERNES.

Outre l'appogiature, dont je viens de parler, on trouve dans les ouvrages des anciens clavecinistes beaucoup d'autres agréments; les uns ont été employés par presque tous les compositeurs et figurés par des types qui, dans la diversité des auteurs, des éditeurs et des différents pays, ne présentent que de légères nuances de forme et laissent facilement apercevoir l'identité ; d'autres ont été également employés par le plus grand nombre des compositeurs, toutefois avec des différences assez sensibles dans la forme; mais leur similitude, quant à la signification, est suffisamment démontrée par l'affinité des passages dans lesquels ils figurent, et surtout par les définitions précises qui en ont été données dans les méthodes, comme aussi, quelquefois, en tête des œuvres où on les trouve. Il est des signes indiquant des agréments qui n'ont été employés que par certains auteurs et dans certains pays; il en est quelques-uns dont l'effet n'a pas été bien ou suffisamment expliqué par ceux qui en ont fait usage; quelques-uns, enfin, présentent une parfaite ressemblance de forme avec d'autres : leur signification reste incertaine pour ceux qui n'ont pas une grande habitude des auteurs anciens, et quelquefois même, douteuse pour ces derniers. Je vais tâcher d'éclaircir tout cela en donnant des exemples des agréments que l'on rencontre le plus généralement.

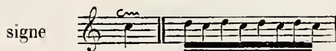
LE TREMBLEMENT OU TRILLE.

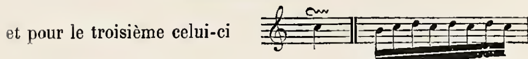
Italien : *trillo.* — Allemand : *triller.*

Il se marque ainsi ∽ ou *tr* dans les anciens auteurs. Purcell, Couperin, d'Anglebert, Rameau, Chambonnières, commencent toujours le tremblement ou trille par la note supérieure à celle sur laquelle est posé le signe ∽ ou *tr* (nous appellerons cette dernière note principale), excepté, selon Couperin et Rameau, lorsque le trille est précédé d'une note à laquelle il est lié, et qui sert de commencement :

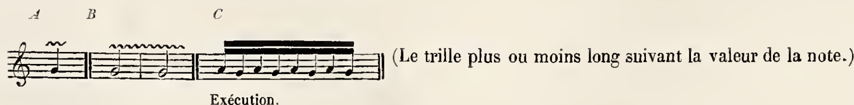
Exemple :  (1)

Exécution.

Dans les exemples qu'ils donnent au commencement de leurs livres de pièces de clavecin, ces auteurs n'indiquent point de terminaison au tremblement; ce n'est donc que lorsque cette terminaison est écrite en toutes notes que l'on doit la faire, ou bien lorsque l'on rencontre ces deux signes ∽∾ dont l'un ∽ représente et l'autre ∾ appelé doublé ou groupe doit se rendre ainsi — Il résulte de là que la réunion des deux doit produire l'effet suivant — Rameau se sert de celui-ci ∽∽∾ pour marquer que le trille doit être terminé. — Ph.-Em. Bach emploie plusieurs sortes de trilles pour lesquels il fait usage de différents signes ; mais il ne s'astreint pas toujours rigoureusement, dans ses ouvrages, aux préceptes qu'il donne dans sa Méthode. Il dit qu'on peut faire le trille : 1° soit en commençant par la note supérieure; 2° par la note principale; 3° par la note inférieure. Pour le premier cas, il adopte ce signe 

et pour le troisième celui-ci 

Ces deux manières de commencer le trille sont souvent indiquées par différents auteurs comme : ; mais, dans ce cas, on risque de prendre cette petite note pour une appogiature ; c'est pourquoi Emm. Bach préfère les signes marqués ci-dessus. Quant à celui-ci ∽ ou *tr*, la manière dont il le commence n'est pas bien déterminée, puisque nous trouvons dans sa Méthode l'exemple suivant (table IV, fig. XXIII) :

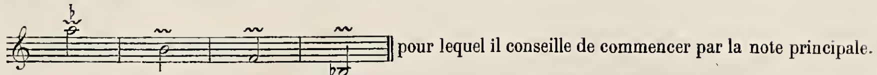


(Le trille plus ou moins long suivant la valeur de la note.)

Exécution.

(1) Voir la table d'explication des signes d'agréments en tête des ouvrages de ces auteurs.

et plus loin, fig. XL, celui-ci :



pour lequel il conseille de commencer par la note principale.

« Les trilles longs doivent toujours avoir une terminaison, ainsi que ceux qui finissent une phrase (qui font une cadence harmonique) ; ceux qui se succèdent en descendant et qui sont généralement sur des notes courtes n'en ont pas besoin (*) ; si une ou plusieurs notes courtes suivent le trille, elles peuvent remplacer une terminaison (**). »



Dans le cas où les notes qui suivent le trille vont en montant, on ne fait pas de terminaison si le mouvement est vif, comme : 

On trouve encore des trilles courts (toujours placés sur une seconde en descendant) et qui présentent une exception ; c'est-à-dire que, malgré la liaison, on répète, pour commencer le trille, la note qui le précède.

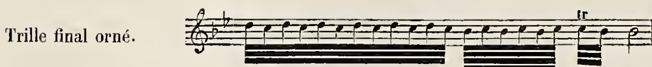


Par divers exemples que donne Léopold Mozart, dans sa Méthode de violon, et qui peuvent s'appliquer au piano, nous voyons qu'il commence le trille le plus souvent par la note supérieure, et qu'il y met presque toujours une terminaison (1).



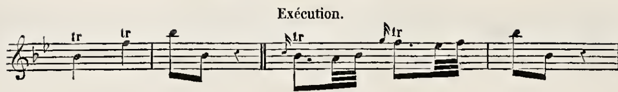
Différentes manières de terminer :



Trille final orné. 

(1) Pages 222 et suivantes.

EXEMPLE DE TRILLES PLUS COURTS.



Dans les cadences imparfaites :



Ch. Koch, dans son dictionnaire de musique (colonnes 1589 et 1590), nous donne aussi des modèles de trilles commençant par la note supérieure, en observant toutefois que certains artistes le commencent par la note principale. Il indique aussi une terminaison. Clementi, Dussek, madame de Mongeroult, suivent le même principe, comme on peut le voir dans leurs Méthodes. Hummel ne l'adopte pas et donne pour règle générale que le trille, à moins d'une indication particulière, doit commencer par la note sur laquelle il est placé, parce que cette note doit être plus accentuée que son auxiliaire ; il ajoute : « Tout véritable trille doit recevoir une terminaison, lors même qu'elle n'est pas écrite, et si la courte durée de la note ou son enchaînement ne permet pas de la faire, il faut mettre ce signe ~ sur la note au lieu de *tr*. » (1) Ces observations de Hummel sur les trilles qui ne peuvent recevoir de terminaison sont conformes à celles d'Emm. Bach.

Dans l'édition originale du premier livre de Dominique Scarlatti (voy. la notice biographique), on ne trouve que *tr* qui évidemment représente tantôt un trille et tantôt un brisé ; car ce signe, placé très-souvent sur la dernière note de chaque reprise, ne saurait être un trille prolongé qui n'aurait pas de note finale ou d'appui, mais seulement un brisé ou un pincé. Nous reproduirons cependant dans notre édition des pièces de cet auteur ce signe *tr* partout où il se présente, en conseillant, toutefois, à l'exécutant de ne faire sur la dernière note de la phrase qu'un trille très-court. Cette manière de noter, qui n'est point tout à fait exacte, se trouve encore chez d'autres compositeurs, ce qui a donné lieu à Emm. Bach de faire cette remarque : « Dans les ouvrages de Tartini et autres, on trouve des passages où l'on exécute un ~ au lieu d'un *tr*. »



(Méthode, p. 65, § 19).

Telemann et plusieurs autres auteurs marquent le trille par une +.

Lorsqu'on aura étudié avec soin et comparé ces différentes manières d'exécuter le trille, nous pensons que l'on sera à même de rendre cet agrément, pour chaque genre de pièce, dans le goût de l'auteur, autant qu'il est permis de l'espérer, étant déjà si éloignés du temps où l'on pouvait entendre la plupart de ces grands hommes. Pour la musique de Hummel ainsi que pour celle des auteurs qui ont écrit depuis l'époque où il a vécu jusqu'à ce jour, on fera bien de suivre les préceptes de ce maître.

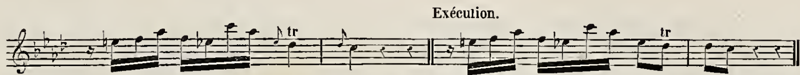
On rencontre fort souvent dans la musique de Haydn un trille précédé d'une appogiature ; il ne faut pas confondre cette appogiature avec une petite note brève qui pourrait être placée avant le trille pour le commencer ;

(1) Méth., troisième partie, pages 403-408.

on devra dans ce cas donner à l'appogiature la valeur nécessaire, et diminuer d'autant la note qui reçoit le trille.



Haydn, deuxième sonate, dernier morceau, page 30, quatrième mesure, édition Breitkopf et Hærtel de Leipzig (ou édition Pleyel, quatrième livre, n° 37).



Même édition, cinquième sonate, page 61, andante, neuvième mesure (ou édition Pleyel, première livraison, n° 8).

Ici, comme dans toute notre édition, l'appogiature étant marquée selon sa valeur, il est facile de la reconnaître.

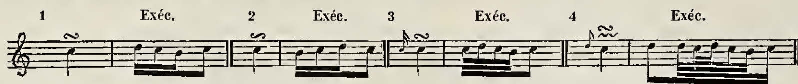
LE DOUBLÉ OU GROUPE.

Ital. : *Gruppetto.* — All. : *Doppelschlag.*

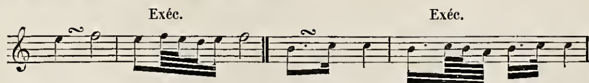
Le doublé, appelé groupe aujourd'hui, est un agrément fréquemment employé. Les anciens clavecinistes l'unissaient quelquefois au tremblement ou trille. François Couperin, dans les *Explications des agréments et des signes* qui se trouvent à la fin de son premier livre, a donné l'exemple suivant du doublé :



Voici les différents groupes que l'on rencontre dans les œuvres d'Emm. Bach :



Le premier signe entre deux notes ou sur un point :



Dans la première édition de son œuvre deuxième, Emm. Bach a employé ce signe de groupe ?, mais il dit lui-même dans sa Méthode qu'il ne s'en servira plus, puisqu'il a la même signification que celui du n° 1, ci-dessus (1).

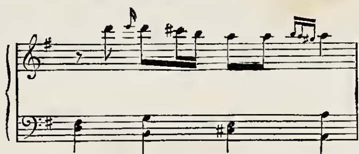
(1) Méth. d'Emm. Bach, table V, figures L, LXI, LXIII, LXX.

A l'exception du signe n° 4, qui depuis longtemps n'est plus en usage, on trouve dans la Méthode de Hummel, une explication conforme à celle-ci pour l'exécution des groupes; il faut faire observer seulement qu'il a placé ces deux signes ∾ ∽ en sens inverse de l'exécution indiquée ci-dessus; c'est-à-dire le premier représentant l'exécution du deuxième, et le deuxième représentant l'exécution du premier (1).

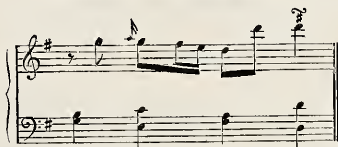
Dans les œuvres de Haydn, Mozart, Clementi, on devra encore interpréter ce signe n° 1, de la manière indiquée par Emm. Bach, quoique beaucoup d'artistes le traduisent aujourd'hui ainsi : Exéc. .

On en sera convaincu lorsqu'on aura lu attentivement les passages notés plus bas, où, dans une même phrase répétée, on trouve cet agrément tantôt exprimé par le signe qui le représente, tantôt écrit en petites notes, *mais en toutes notes;* il est évident que les deux passages doivent être exécutés l'un comme l'autre.

Clementi, op. 42, (édition Richault,) première sonate, cinquante-cinquième mesure :



Même passage, à la quatre-vingt-dix-septième mesure de la deuxième reprise :



Même œuvre, troisième sonate, première reprise du premier allegro, soixante-quatorzième et soixante-quinzième mesures :



Haydn, Caprice en *ut* (édition de Breitkopf et Hærtel, à Leipzig), deuxième mesure :



Dans ce Caprice (ancienne édition Pleyel), il y a presque toujours, et mal à propos, *tr* à la place de ∾.

(1) Méth. de Hummel, page 409, art. 5.

Haydn, grande sonate à quatre temps, en *mi-bémol* (n° 1 de l'édition de Breitkopf et Hærtel, ou n° 55, op. 17 de l'édition Pleyel), finale, deuxième reprise :

Vingt-deuxième mesure

Ce groupe doit être exécuté comme les précédents.

Mozart, ariette variée (n° 1 édition Simrock); deuxième variation, deuxième reprise :

L'exécution de ce passage serait lourde et difficile si l'on commençait le groupe par la note principale (1).

On sait que tous ces auteurs, F. Couperin, Rameau, Emm. Bach, Haydn, Mozart, Clementi, donnent la même signification à ce signe ∾. D'Anglebert suit quelquefois le même principe ; mais lorsque ce groupe précède un tremblement, il le traduit comme Chambonnières (Voir le tableau des agréments, en tête de son recueil).

Aujourd'hui on néglige d'employer les deux signes ∾ ∽ pour indiquer que l'agrément doit commencer par la note supérieure ou par l'inférieure, se bornant au premier qui est le plus fréquent, et écrivant l'autre en petites notes ; cependant, si celui-ci était représenté par un signe et qu'il y eût doute sur la manière de le rendre, on pourrait poser pour règle presque générale que le groupe doit commencer par la note inférieure, lorsque la note qui le suit descend :

Exemples.

Beethoven, op. 2 ; Largo de la sonate en *la*, vingt-neuvième mesure :

Beethoven, op. 7 ; Largo, soixante-troisième mesure :

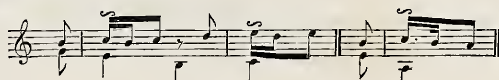
Clementi, op. 12, quatrième sonate, deuxième morceau *lento*, sixième mesure :

(1) Voir le Dictionnaire de H. Christophe Koch, colonnes 450 et suivantes. (*Doppelschlag*.)

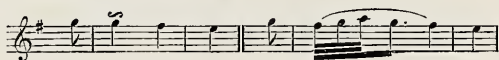
Hummel, exemples de ce groupe dans sa Méthode, page 426, n° 2 (1).



Emmanuel Bach, Méthode, table VI, figure XC.



H. Christophe Koch, Dictionnaire, colonnes 449-450.



LE PINCÉ.

La plupart des auteurs anciens ont donné au pincé la figure suivante ⁓. Les Français ont aussi donné au *pincé* le nom de *mordant ;* les Allemands le nomment *mordent,* et les Italiens *mordente.*



D'Anglebert et Rameau marquent le pincé de la manière suivante :

Bien que Rameau ait traduit dans l'exemple qu'il donne de cet agrément par on ne doit point se tenir rigoureusement à cette interprétation, car elle rendrait souvent impossible l'exécution même des pièces de cet auteur : le nombre de battements doit être subordonné à la durée de la note. Le pincé doit généralement se rendre ainsi :

Il est bon de faire observer que les tables des agréments données par différents auteurs n'ont point été faites avec tout le soin qu'exige une pareille matière. Il est presque toujours arrivé que les musiciens ont cru avoir expliqué suffisamment des choses d'un usage général à l'époque où ils vivaient, et, par conséquent, bien connues des maîtres ; mais les traditions sont sujettes à s'altérer et même à se perdre ; arrive le jour où la chaîne des connaissances est brisée, et l'on regrette de n'avoir pas pour la rétablir des données assez claires et assez précises.

(1) On se rappellera que Hummel place ces signes de groupe en sens inverse.

LE PORT DE VOIX.

Italien : *Portamento.* — Allemand : *Tragen der Stimme.*

Le port de voix ou *portamento* est un agrément qui consiste à passer rapidement et en coulant d'une petite note sans valeur dans la mesure à une note principale. Il est souvent suivi d'un pincé.

EXEMPLES :



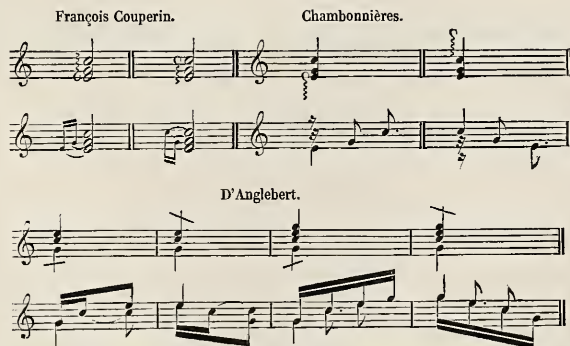
PORT DE VOIX COULÉ.



ACCORDS ARPÉGÉS.

Arpéger un accord, c'est, comme le savent tous les musiciens, faire entendre successivement et rapidement, soit en montant, soit en descendant, toutes les notes dont il se compose. L'arpége en montant est le seul employé dans la musique moderne.

EXEMPLES :



Rameau se sert des mêmes signes que d'Anglebert pour l'arpége simple. Pour ce qu'il appelle *arpége figuré*, on pourra consulter le tableau qui se trouve en tête de ses pièces.

L'ACCENT.

Loulié , dans ses *Éléments ou principes de musique* (1), définit l'accent « une élévation de la voix d'un son fort à un son faible et plus haut d'un degré; » il le marque de la manière suivante :

Exemple.

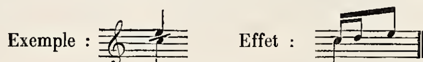


François Couperin a marqué l'accent par la petite note qui le constitue :

LE COULÉ.

Dans les œuvres de Chambonnières, de François Couperin et de plusieurs autres clavecinistes, on trouve un agrément auquel les auteurs que je viens de nommer donnent le nom de coulé; il consiste dans une petite barre transversale et oblique placée entre deux notes à la distance d'une tierce. Chambonnières l'appelle simplement *coulé*, et François Couperin le désigne par ces mots : *tierce coulée en montant, tierce coulée en descendant.*

Exemple donné par Chambonnières dans l'explication des agréments que l'on trouve au commencement de son premier livre de pièces :



Exemples donnés par François Couperin dans la table des agréments qui se trouve à la fin de son premier livre :



La petite note *ré*, n'appartenant pas à l'accord, est une véritable *acciaccature*, selon la signification que donnent à ce mot les anciens Italiens, ainsi qu'on peut le voir dans le Dictionnaire de musique de Lichtenthal. La définition de cet agrément, telle que je viens de la donner, se trouve dans la Méthode de piano du Conservatoire de Paris, par Louis Adam (page 36, ancienne édition).

Je trouve dans les pièces de François Couperin (quatrième livre, pag. 8), le coulé placé entre deux notes à

(1) Paris, 1696, in-8°, p. 69.

l'intervalle de quarte ; il doit s'exécuter de la même manière, c'est-à-dire en faisant précéder la note la plus élevée par une petite note inférieure.

Exemple :

Exécution :

LA SUSPENSION.

Voyez la table des signes d'agréments donnée par Rameau en tête de son premier livre de pièces de clavecin.

L'ASPIRATION.

Voyez la table des signes d'agrément donnée par François Couperin dans son premier livre de pièces de clavecin.

Je pourrais étendre beaucoup plus cette dissertation sur les agréments ; mais, loin de faciliter par là l'exécution des pièces de clavecin des divers maîtres, je craindrais de faire naître la confusion et l'incertitude. Je l'ai déjà dit : il n'y a point, à beaucoup près, assez d'unité de méthode dans la manière dont les anciens ont traité cette partie (alors importante) de l'exécution, pour qu'une règle soit invariable. Il est donc nécessaire que le goût et la pratique de l'exécutant suppléent quelquefois au défaut de clarté et de précision. Au surplus, j'aurai soin d'expliquer, autant qu'il me sera possible, les cas douteux lorsqu'ils se présenteront.

LE

TRÉSOR DES PIANISTES

Ire LIVRAISON.

PARIS

ARISTIDE FARRENC, ÉDITEUR
Rue Taitbout, 10

C. PHILIPP, EDITEUR DE MUSIQUE
Boulevard des Italiens, 19

LONDRES

CRAMER, BEALE ET CHAPPELL
201, Regent Street

LEIPZIG

BREITKOPF ET HAERTEL
Universitaets Strasse, goldner Baer

1861

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

FRANCE.

PARIS.

Exempl.

Le Conservatoire impérial de musique................ 2
Auber (M. Daniel-François-Esprit), directeur du Conservatoire impérial de musique...................... 1
Aunier (M[lle] Alexandrine)........................ 1
Béguin-Salomon (M[me] Louise), professeur de piano..... 1
Benoist (M. François), professeur d'orgue au Conservatoire.. 1
Bonar (M[me] Delphine)............................ 1
Buzin (M.).. 1
Camus (M. Émile), docteur en médecine.............. 1
Canneva (M. A.)................................... 1
Catalan (M.)...................................... 1
Coizeau (M. Jean-Benjamin), docteur en médecine..... 1
Colin (M[lle] Marie), professeur de piano............... 1
Courtat (M.), professeur de piano.................... 1
Courtat (M.), chef de bureau au ministère des affaires étrangères.................................... 1
Damcke (M. Berthold), compositeur.................. 1
Dargent (M[me] Marie)............................. 1
Delaye fils (M. E.)................................ 1
Deloffre (M. A.), chef d'orchestre du théâtre Lyrique.. 1
Delore (M[me])..................................... 1
Deroche (M[me]).................................... 1
Didot (M. Paul).................................... 1
Dorus (M. Louis), première flûte à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts, professeur au Conservatoire................................. 1
Drolenvaux (M[lle] Hélène).......................... 1
Dumoustier (M. Léon).............................. 1
Érard (M[me] Veuve)................................ 1
Escudier-Kastner (M[me] Rosa), pianiste de S. M. l'Impératrice d'Autriche............................... 1
Estignard (M[me] M.)............................... 1
Filippi (M. Joseph de), professeur de langue et de littérature italienne................................ 1
Gevaert (M. F.-A), compositeur...................... 1
Gouffé (M. Achille), première contrebasse à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts.... 1
Guenepin (M[lle] Marie)............................. 1
Guidou (M.), avoué................................ 1
Halévy (M. F.), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France et professeur de composition au Conservatoire impérial de Musique... 1
Hamot (M[me])...................................... 1
Hecht (M. Myrtil).................................. 1
Kastner (M. Georges), membre de l'Institut de France. 2
Heugel et C[e] (MM.), éditeurs de musique............ 1
Lavenay (M. Victor de), maître des requêtes.......... 1
Legointe (M[lle] Adèle).............................. 1
Le Couppey (M. Félix), professeur de piano au Conservatoire impérial.................................. 1
Lee (M. Édouard), professeur de piano............... 1
Legouix (M. Napoléon), éditeur de musique........... 1
Lévy (M[lle] Caroline), professeur de piano............ 1
Loizellier (M[lle] Léonise)........................... 1
Mannberguer (M[me])................................ 1
Marmontel (M. A.), professeur de piano au Conservatoire impérial... 1
Menvielle (M[me]).................................. 1
Monduit (M[lle] Jeanne)............................. 1
Mongin (M[lle] Marie), professeur de piano............. 1
Navoit (M[me] Paul)................................ 1
Neukomm (M. Antoine)............................. 1
Norblin (M. Émile), de l'Académie impériale de musique. 1
Pajot (M. Henri)................................... 1
Pascal (M. Édouard)............................... 1
Paul (M[lle] F.).................................... 1
Pfeiffer (M. Georges), professeur de piano........... 1
Picard (M[lle] Claire)............................... 1
Pierson-Bodin (M[me]), professeur de piano et de chant.. 1
Polignac (M[me] la princesse de)...................... 1
Pont (M. le comte du).............................. 1
Puissan (M.), conseiller à la Cour impériale.......... 1
Purves (M[lle])..................................... 1
Riottot (M[lle] Pauline), professeur de piano........... 1
R. Z. (M.), chez M. Borrani, libraire................ 1
Scudo (M. P.)..................................... 1
Tellefsen (M. T.-D.-A.), professeur de piano........ 1
Tournière (M.).................................... 1
Viardot-Garcia (M[me] Pauline)...................... 1
Wagner (M. Charles), professeur de piano............ 1
Waill (M[lle] Eugénie).............................. 1
Wolff (M. Auguste), chef de la maison Pleyel, Wolff et C[ie]... 1

BOULOGNE-SUR-MER.

Gretton (M. G.), organiste.......................... 1
Guilmant (M. Alex.), organiste...................... 9

BLOIS.

Thilorier (M[me] G.)................................ 1

CARCASSONNE.

Exempl.

Germa, née de Nugon (Mme Caroline) 1
Lacombe (M. Paul).................................. 1
Rolland du Roquan (M. Charles de)................. 1
Scheurer (M. Charles), organiste de la cathédrale..... 1

SAINT CHAMOND (Loire).

Auradou (M. G. M.), ingénieur de la Marine 1

CHATEAU DE CERCAMP (Pas-de-Calais).

Fourment (Mme la baronne de)........................ 4

CHATEAU-DE-VILLETTE (Aisne).

Carpentier (M. Stéphane)........................... 1

CHATEAU-THIERRY.

Brésillion (M) 1

GUÉRIGNY (Nièvre).

Vanéechout (M. P.), directeur des constructions navales. 1

LYON.

Hainl (Mlle Alice)................................... 1
Montgolfier (Mme Jenny), professeur de piano........ 1

MONTPELLIER.

Exempl.

Laurens (M. Joseph-Bonaventure), agent-comptable de la Faculté de Médecine......................... 1

MUSEAUX PRÈS VALENÇAY (Indre).

Journel (Mme Alphonsine)............................ 1

PERPIGNAN.

Sèbe (M. A.).. 1
Baille (M. Gabriel), organiste et directeur de l'Orphéon. 1

LA ROCHELLE.

Vincens (Mme)... 1

TOULOUSE.

Martin fils, aîné (M.)............................... 1

VESOUL.

Parrot (M.), avocat..... 1

LE VERGER (Maine-et-Loire).

Verger (Mme la baronne du)... 1

ÉTRANGER.

BOLOGNE.

Exempl.

Le Lycée communal....... 1
Gajani (M. Giovanni), compositeur et professeur de piano. 1
Hercolani (Mme la princesse Maria)............. 1
Simonetti (Mme la princesse Teresa-Angelelli)........ 1
Zucchini-Brunetti (Mme la comtesse)................ 1
Zucchini (Mme la comtesse Matilde).................. 1

BRUXELLES.

Le Conservatoire royal de musique............. 1
Fétis (M. Joseph-François), maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique.. 1
Dupont (M.), professeur de piano au Conservatoire royal de musique.. 1
Hauman (M. Adolphe)................................. 1
Lavallée (M.)... 1
Lemmens (M.), professeur d'orgue au Conservatoire..... 1

Exempl.

Vautier (M.), juge au Tribunal de première instance... 1

DUBLIN.

Greaves (Mme la générale)........................... 1

LEIPZIG.

Moscheles (M. Ignace), professeur de piano au Conservatoire de musique.............................. 1

LIÉGE.

Terri (M. L.), professeur de chant au Conservatoire de musique.. 1

LISBONNE.

Masoni (M. E.), pianiste-compositeur................ 1

LONDRES.

Ella (M. J)... 1
Pauer (M. Ernest), professeur de piano à l'Académie royale de musique.................................. 1

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

C.-P.- EMMANUEL BACH.

BACH (Charles-Philippe-Emmanuel), deuxième fils de Jean-Sébastien, naquit à Weimar le 14 mars 1714. Il fit ses études musicales à Leipzig, sous la direction de son illustre père, qui, pendant plusieurs années, lui enseigna le clavecin et la composition. Emmanuel suivit en même temps un cours de jurisprudence à l'université, puis il alla se perfectionner dans cette science à Francfort-sur-l'Oder. Il fonda dans cette ville une académie de musique dont il eut la direction, et pour laquelle il a écrit divers ouvrages. En 1738, il se rendit à Berlin pour y professer la musique; deux ans plus tard, il entra au service de Frédéric II qui venait de monter sur le trône. Il conserva cette position jusqu'en 1767, époque à laquelle il se rendit à Hambourg pour y remplacer Telemann comme directeur de musique.

Ce n'est pas sans beaucoup d'obstacles qu'Emmanuel Bach parvint à s'affranchir de l'espèce d'esclavage où il était à la cour de Prusse, le monarque guerrier étant habitué à traiter les artistes à peu près comme il traitait ses soldats. « Plusieurs fois, dit M. Fétis, il avait demandé son congé sans pouvoir « l'obtenir : on se contentait d'augmenter ses appointements. N'étant pas né Prussien, il semble qu'il « devait être libre de se transporter où bon lui semblait; mais il s'était marié à Berlin, et, dans les usages « despotiques de ces temps-là, sa femme et ses enfants ne pouvaient quitter la Prusse sans la permission « du gouvernement dont ils étaient les sujets. Le souvenir de ce qu'il avait souffert en cette occasion lui rendit « si chère la liberté dont il jouissait à Hambourg, qu'il ne voulut jamais quitter cette ville, quels que « fussent les avantages que lui offraient plusieurs princes d'Allemagne, pour l'attirer à leur service. »

Lorsqu'en 1773 le docteur Burney terminait le voyage qu'il avait entrepris pour visiter la France, l'Italie et l'Allemagne, à l'effet d'y recueillir des matériaux pour son Histoire de la musique, il vit Bach à Hambourg. Burney parle avec enthousiasme du grand artiste. Celui-ci se plaignait du peu de ressources que lui offrait la ville où il résidait pour l'exécution de ses œuvres. « Vous êtes venu cinquante ans trop tard, » lui disait-il (et il voulait faire allusion à l'état florissant de la musique et du théâtre de Hambourg du temps de Kayser, Mattheson, Haendel et Telemann). « Si j'étais, ajoutait Bach, dans une ville où je pusse faire « exécuter mes ouvrages avec exactitude et où l'on pût m'entendre avec plaisir, je mettrais tous mes soins « à plaire; mais adieu la musique à présent! Les Hambourgeois sont de bonnes gens, et je jouis ici d'une « tranquillité et de plus d'indépendance que je ne pourrais trouver dans une cour. Depuis que j'ai cinquante « ans, j'ai quitté toute ambition. Je me suis dit : *Vivons en paix, car demain il faudra mourir*, et me voilà « tout réconcilié avec ma position. »

Telles sont les paroles de Bach, rapportées par Burney dans la relation de son voyage. Écoutons encore les réflexions de l'historien anglais : « Hambourg n'a plus aujourd'hui d'autre artiste de mérite que « Charles-Philippe-Emmanuel Bach; mais à lui seul il en vaut une légion. J'avais longtemps admiré ses

« élégantes compositions, toutes originales; elles avaient fait naître en moi un si grand désir de le voir, « de le connaître et de l'entendre, que je n'avais pas besoin d'un autre motif pour visiter la ville qu'il « habite. »

Voici maintenant les paroles de Burney lorsqu'il rend compte de ses impressions après que Bach eut exécuté devant lui plusieurs de ses plus belles sonates :

« Ce que je venais d'entendre m'avait confirmé ce que j'avais éprouvé en lisant ses ouvrages : qu'il « n'était pas seulement un des plus grands compositeurs qui aient jamais existé pour les instruments à « clavier, mais le meilleur exécutant pour l'expression. D'autres ont de la rapidité; Bach a tous les styles; « mais il se renferme principalement dans celui du sentiment... Dans les passages pathétiques et tendres, « s'il a une note longue à exprimer, il a l'art de tirer de son instrument un son touchant et plaintif dont « lui seul possède le secret. »

Voici le portrait que Burney nous a laissé de cet artiste éminent : « Bach a cinquante-neuf ans; il est « plutôt petit que grand; il a les cheveux et les yeux noirs, le teint brun, plein de feu à l'extérieur, et « beaucoup de disposition à la gaieté et à la vivacité. »

Emmanuel Bach mourut à Hambourg le 14 décembre 1788, dans sa soixante-quinzième année. Il eut deux fils, dont l'un suivit la carrière de la jurisprudence, et l'autre celle de la peinture. Bach possédait une belle collection de musique ancienne, de livres, d'instruments et de portraits de musiciens; elle fut vendue en 1790, et le catalogue en fut imprimé sous ce titre : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des vestorbenen capelmeisters Carl. Phil. Emanuel Bach.* Hambourg, 1790, 142 pag. in-8. On y trouve une notice de ses compositions imprimées et manuscrites; elles consistent : 1° en deux cent dix solos pour clavecin, composés depuis 1731 jusqu'en 1787, dont soixante-dix sont restés en manuscrit; 2° cinquante-deux concertos pour le clavecin et orchestre, composés de 1733 à 1788, dont neuf seulement ont été imprimés; 3° quarante-sept trios, partie pour clavecin et partie pour flûte, violon et basse, desquels vingt-sept sont encore inédits; 4° dix-huit symphonies à grand orchestre, composées de 1741 à 1776 : on n'en a imprimé que cinq; 5° douze sonates pour clavecin obligé avec accompagnement de plusieurs instruments, tels que flûte, hautbois, viola da gamba, harpe, etc. : on n'a imprimé que deux de ces pièces; 6° trois quatuors pour clavecin, flûte, alto et basse, composés en 1788 et encore inédits; 7° une foule de petites pièces pour divers instruments, imprimées et manuscrites; de plus, en manuscrit : un *Magnificat,* composé en 1749; un *Sanctus;* un *Veni, Creator;* vingt-deux cantates et motets, composés de 1768 à 1788; quatre services pour la fête de Pâques, composés en 1756, 1778 et 1784; un service pour la fête de Noël, en 1775; neuf chœurs religieux avec orchestre, de 1711 à 1785; trois services pour la fête de Saint-Michel, 1772, 1775 et 1785; cinq motets sans instruments; une antienne à quatre voix; un *Amen*, *idem;* une cantate de noces, en 1766; un chœur italien pour le roi de Suède, en 1770; une cantate pour une naissance, 1769; deux oratorios, 1780 et 1783; deux sérénades; un hymne de naissance en deux parties; dix-sept pièces pour des installations de prédicateurs, de 1769 à 1787; deux musiques de jubilé, toutes deux en 1775; une cantate pour ténor, avec orchestre, en 1772; *Selma :* cantate pour soprano, avec orchestre, 1776; cinq airs avec orchestre; quatre-vingt-quinze chants imprimés et manuscrits, et une quantité considérable de chants simples ou chorals.

Voici la liste, aussi complète que j'ai pu la former, des ouvrages publiés par Bach depuis 1731 par la voie de l'impression ou de la gravure :

I. Pour le chant : 1° *Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern* (mélodies pour les cantiques de Gellert), Berlin, 1759. Cet ouvrage eut, en 1784, sa cinquième édition. 2° *Oden Sammlung* (recueil d'odes), Berlin, 1761. 3° *Anhang zu Gellerts geistlichen Oden* (Appendice aux odes religieuses de Gellert), Berlin, 1764. 4° Une foule d'airs et de chansons dans les recueils de Graf, de Kraus, de Lang, de Breitkopf, et autres ouvrages pério-

diques. 5° *Phillis et Tircis*, cantate, Berlin, 1766. 6° *Der Wirth und die Gäste* (l'Hôte et les Convives), Berlin, 1766. 7° *Les Psaumes* de Cramer, Hambourg, 1774. 8° *Die Israeliten in der Wüsten* (les Israélites dans le désert), oratorio, en partition, Hambourg, 1775. 9° *Sanctus* pour deux chœurs avec un chœur d'anges, en partition, Hambourg, 1779. 10° *Sturms geistliche gesänge mit Melodien* (Cantiques de Sturm mis en musique), Hambourg, 1780. 11° Les mêmes, deuxième partie, Hambourg, 1781. 12° *Klopstock Morgengesang Schöpfungsfeste* (Hymne du matin pour la fête de la création par Klopstock), en partition, Leipzig, 1784. 13° Deux litanies à huit voix en deux chœurs, Copenhague, 1786; 14° *Ramlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (la Résurrection et l'Ascension de Jésus par Ramler), en partition, Leipzig, 1787.

II. Pour le clavecin : 15° Menuet à mains croisées; Leipzig, 1731. 16° Six sonates dédiées au roi de Prusse; Nuremberg [1742]. 17° Six sonates œuv. II, dédiées au duc de Wurtemberg; Nuremberg, Jean-Guill. Windter [1744]. 18° Un concerto en *ré*; Nuremberg, 1745. 19° Deux trios 1751. 20° Un concerto en *si* bémol; Nuremberg, 1752. 21° Dix sonates dans les œuvres mêlées publiées par Haffner; Nuremberg; 1755-56. 22° Deux sonates en *ré* maj. et en *ré* min. avec une fugue; dans les recueils publiés par Breitkopf, à Leipzig, en 1757-58 (M. Fétis, *Biog.*) Je possède, de ces recueils, l'année 1756, qui est la première, et l'année 1757. J'y trouve les deux sonates d'E. Bach, en *ré* maj. et en *ré* min. J'ignore si la collection de Breitkopf, dont Marpurg, à Berlin, a été l'éditeur, a été continuée en 1758. 23° Une fugue à deux parties, dans le recueil de fugues de Marpurg; Berlin, 1758. 24° Douze petites pièces pour le clavecin (en petit format); Berlin, 1858. 25° Six sonates avec des variantes dans les reprises et une préface sur ces variations; Berlin, 1759. Il y a une deuxième édition sous la date de 1785. Ces mêmes sonates ont aussi été gravées à Londres par Walsh. 26° Six sonates, 1re suite; Berlin, 1761. 27° Six sonates, 2me suite; Berlin, 1762. 28° Un concerto en *mi* maj.; Berlin, 1763. 29° Trois sonatines (en *ut*, *ré* min. et *mi* bémol), avec accompagnement de plusieurs instruments; Berlin, 1764-1765, imprimées séparément. 30° Six sonates faciles; Leipzig, 1765. J'ai ces sonates, imprimées chez Breitkopf et Haertel : elles portent la date de 1766. 31° Recueil de pièces de clavecin de divers genres; Berlin, 1765. 32° Douze petites pièces à l'usage des commençants, 1er recueil; Berlin, 1765. 33° Deuxième recueil des mêmes; Berlin, 1768. 34° *Sei sonate all' uso delle donne*; Amsterdam, sans date, mais publiées en 1770. Les mêmes; Riga, 1773, imprimées en caractères mobiles; elles l'ont été de nouveau en 1786 (Cat. Ms. de M. Fétis). Ce catalogue ne mentionne d'édition de Riga que celle de 1773. Je possède celle de 1786. Sur l'exemplaire de cette dernière que j'ai sous les yeux, je lis ces mots : « *Œuvre* « *premier*, » ce qui n'est point exact : l'œuvre premier se compose, comme on l'a vu, de six sonates pour le clavecin, dédiées à Frédéric II, roi de Prusse, publiées sans date, mais en 1742, deux ans après l'avénement au trône de ce prince, alors qu'Emmanuel Bach était à son service. 35° Douze petites pièces à deux et trois parties (petit format); Hambourg, 1770. 36° *Musikalisches Vielerley* (mélanges de musique); Hambourg, 1771. 37° Six concertos faciles, avec accompagnements, *ibid.*, 1772. 38° Trois sonates pour clavecin, violon et violoncelle, premier recueil; Leipzig, 1776. 39° Quatre sonates *idem*, deuxième recueil; Leipzig, 1777. 40° Six recueils de sonates, rondos détachés et fantaisies, dédiés aux connaisseurs et amateurs (*Kenner und Liebhaber*); Leipzig, 1779, 80, 81, 83, 85, 87. 41° Une sonate, *ibid.*, 1785. 42° Trois sonates, œuvre 125 et posthume; Berlin, Rellstab, 1792. 43° Six fugues pour le clavecin; Bonn, Simrock.

Une sonatine d'Emmanuel Bach a été insérée dans un recueil intitulé : *Tonstück für das Clavier vom Herrn C. P. E. Bach und einigen andern classischen Musikern. Berlin, bey Arnold Wever, gedruckt bey Johann Gotlob Immanuel Breitkopf in Leipzig*, 1752, petit in-4° obl. — Dans les *Kritische Briefe* (Lettres critiques) de Marpurg, 2me partie, pag. 164-165, on trouve un *Andantino* (en *fa*), du même compositeur, que je n'ai vu dans aucun des recueils que je possède. Une charmante pièce en *ut* mineur (*in motu perpetuo*), intitulé *Solfeggio*, a été gravée à Berlin par l'éditeur Christiani. On la trouve dans le recueil de pièces pour le clavecin publié à Londres par Clementi sous le titre de *Practical-Harmony* (tom II. p. 52). Le précieux catalogue thématique

manuscrit de l'œuvre complète d'Emmanuel Bach que possède M. Fétis donne les thèmes de six pièces portant le même titre, composées en 1759 et 1766, et publiées à Hambourg, en 1770, dans le recueil intitulé : *Musikalisches Vielerley.*

Je possède enfin de ce grand artiste : 1° Menuet de Locatelli, avec vingt et une variations pour le forte-piano; Vienne, Jean Traeg. 2° *Les Folies d'Espagne,* avec douze variations pour le forte-piano; Vienne, chez le même éditeur.

Outre ces ouvrages, tous pour le clavecin, il en a été publié beaucoup d'autres du même compositeur pour divers instruments, parmi lesquels on remarque : Trio pour violon, en *ut* mineur, avec des observations, suivi d'un autre trio pour flûte, violon et basse; Nuremberg, 1751. — Symphonie en *mi* mineur pour deux violons, alto et violoncelle; *ibid.;* 1759. — Quatre symphonies pour douze instruments; Leipzig, 1780. — *Preludio e sei sonate per l'organo;* Berlin, 1790, grand in-fol. obl.

Dans les préliminaires d'un recueil de sonates d'Emmanuel Bach que M. Fétis a publié chez l'éditeur Schœnenberger, on lit les paroles suivantes :

« Jean-Sébastien Bach était encore dans toute la force de son talent lorsque son fils Emmanuel publia ses « premiers ouvrages. Il serait curieux de savoir quelle fut l'opinion de ce grand homme sur des choses si « différentes de son style ; vraisemblablement il les aura considérées comme des *bagatelles,* car tel était le « mot dont il se servait pour désigner les opéras italiens de son temps et toute la musique libre qui n'avait « d'autre base que l'imagination, quoiqu'il eût lui-même l'imagination la plus riche et la plus libre. Quoi « qu'il en soit, Emmanuel Bach montra, dans son premier œuvre de six sonates, dédié au roi de Prusse et « publié en 1742, la route nouvelle où il voulait s'engager, quoiqu'il y eût encore quelque incertitude dans « son style. »

Au sujet de ce qu'on vient de lire, la vérité historique m'oblige à faire les observations suivantes : — Emmanuel Bach publia, en 1731, un menuet à mains croisées; il était alors âgé de dix-sept ans. Cet ouvrage m'est inconnu. Entre celui-ci et les six sonates dédiées au roi de Prusse, qui parurent à Nuremberg, sans date, mais en 1742, au dire de Burney, de Forkel et de Gerber, les bibliographes n'indiquent aucune publication d'Emmanuel. Pendant un intervalle de onze ans, son talent s'était mûri par l'étude, la réflexion et l'expérience; en un mot, son individualité s'était développée. Il avait alors vingt-huit ans ; il n'offrait donc point au monde musical le produit de ses essais, de ses tâtonnements, mais une œuvre de longue haleine, une œuvre complète, dans laquelle son talent apparaissait sous sa véritable physionomie. Je ne vois point là cette *route nouvelle* que montrait Bach et *où il voulait s'engager, quoiqu'il y eût encore quelque incertitude dans son style.* — Dans les six sonates en question, il n'y a plus le moindre rapport entre la manière de l'auteur et celle de son illustre père. L'affinité de style, de caractère, avec les autres ouvrages d'Emmanuel, est complète. Et si, faisant un examen très-attentif des dix-huit morceaux dont se composent les six sonates, on voulait y chercher rigoureusement la trace de la manière de Jean-Sébastien, on ne pourrait tout au plus la trouver que dans l'*adagio* de la troisième sonate, morceau dans lequel la figure du thème et ses déductions se reproduisent pendant toute sa durée sans épisodes et sans aucun mouvement dramatique.

Après l'observation de M. Fétis que j'ai citée, l'éminent critique ajoute : « Mais il (Emmanuel) caractérisa « davantage sa manière dans les six autres sonates qu'il fit paraître en 1753. Là, les formes qu'il a repro- « duites plus tard dans ses autres œuvres sont arrêtées, et l'on n'y retrouve plus rien de l'ancienne école. »

Il paraît hors de doute que M. Fétis a voulu parler d'un recueil de sonates qui, selon lui, aurait été publié le premier après celui dédié au roi de Prusse. — Eh quoi! après une telle création, Emmanuel aurait mis un intervalle de onze années avant de donner suite à son œuvre de progrès, on peut même dire de découvertes!... Non, et M. Fétis n'a pas connu les six belles sonates dédiées au duc de Wurtemberg, portant sur le titre l'indication *Œuvre II.* Ce recueil est pourtant cité avec sa date de publication par Forkel, dans

ses almanachs de 1782 (pag. 53) et de 1784 (pag. 55), et par Gerber dans son premier lexique. Burney, dans son voyage en Allemagne, fait également mention de ces sonates et dit que les connaisseurs les regardent comme le meilleur de ses ouvrages (1). La date de 1753 donnée par M. Fétis ne peut donc se rapporter qu'aux sonates qui, vers cette époque, ont été publiées par Emmanuel Bach comme exemples ou complément de sa méthode de clavecin.

(1) Ceci était écrit en 1772, avant qu'Emmanuel Bach commençât la publication de ses six derniers livres de sonates dédiées *aux connaisseurs et amateurs*, dont le premier porte la date de 1779.

1742

SEI SONATE

per CEMBALO

che all' Augusta Maestà
di
FEDERICO II
Re di Prussia

D. D. D.
l'autore

CARLO FILIPPO EMANUELE BACH,

MUSICO DI CAMERA DI S. M.

Alle spese di Balth. SCHMID
in NORIMBERGA.

(Ier RECUEIL.)

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

Sire,

Il genio singolarissimo con cui la Maestà Vostra risguardar suole le musicali composizioni, unito alla umilissima mia gloriosa servitù, mi obbligano a presentare con ossequio le presenti Sonate a Vostra Maestà, per l'unico fine che essendo queste dal debolissimo talento mio quivi ne' fortunati servigi di Vostra Maestà state composte, portassero un contrassegno sincerissimo di quel vivo desiderio per cui tuttora bramerei di rendermi sempre maggiormente capace d'essere tra quei che l'onore godono di satisfare il fino gusto di sì rinomato monarca, con vantaggio annoverato. Degnisi per tanto l'Augusta Clemenza della Maestà Vostra di benignamente, qualunque elle sieno, accoglierle; mentre con il più profondo rispetto d'animo umile e riverente mi pregio di protestarmi,

Sire,

Umil.^{mo} Devotis.^{mo} Osseq.^{mo} Servo
Carlo-Filippo-Emanuele Bach.

Poco Allegro

SONATA 1ma

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

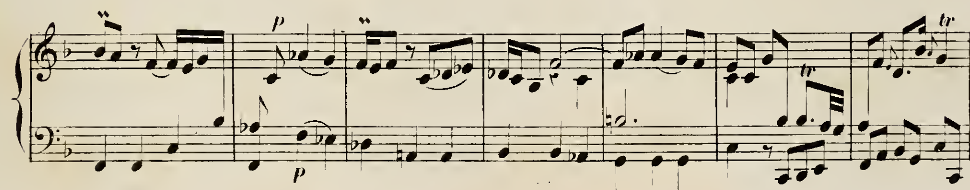
p p f f f

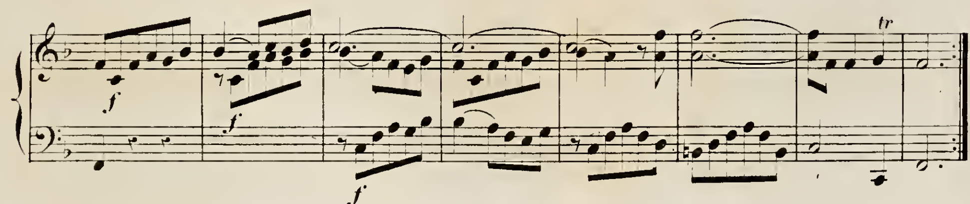





tr
tr




p
p
tr
tr


f
f
f
tr

ANDANTE.

p

3

tr

3

Récit.

f

p

tr

Recit.

f

p

tr

tr

tr

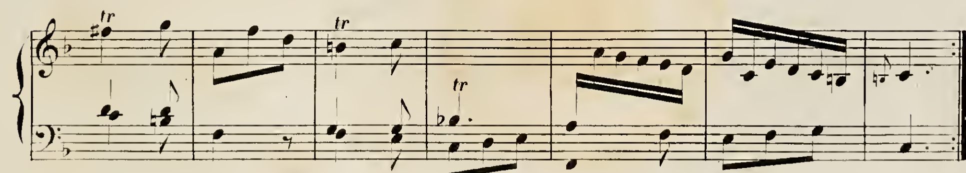

tr
tr
tr
f


Vivace.


tr


p


f


tr
tr
tr

p

tr

tr

tr

tr

SONATA 2ª

Vivace.

Berlin 1740.

tr

tr

ADAGIO

f p f p

f

tr

3

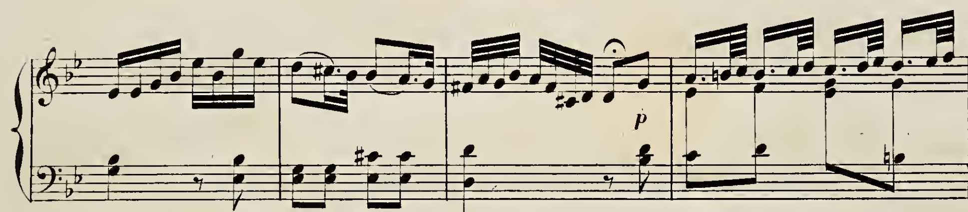
3 p

tr

f p f

f p


p
f


p


f
p


f


tr
p
f
f
tr

ALLEGRO ASSAI.

tr

tr

tr

p

p

f

tr

f

tr

p

Adagio.

pp

pp

SONATA 3.

Poco Allegro.

tr

p

f

tr

3

tr

tr

tr

p

f

tr

tr

tr

tr

tr

Adagio.

Poco Allegro.

tr

p

tr







ADAGIO.







PRESTO.

tr

tr

tr

tr

Berlin 1741.

SONATA 4.

Allegro.

p

f

tr

p

f

tr p

f

tr

tr

p

tr

f

p f

tr

tr

p

p

f

p

tr

f

tr

tr

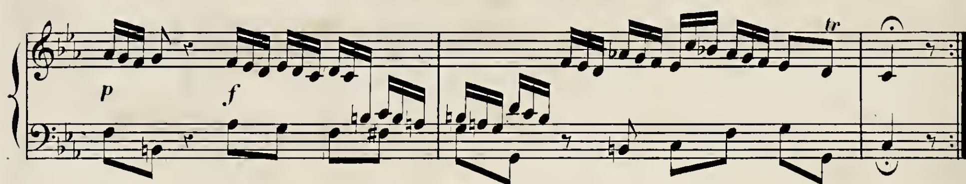
tr

tr

p







ADAGIO.







tr f p f p f p tr f p f p tr f p f tr p f f p f p f p f p f p tr f p tr p tr tr f tr

PRESTO.

tr

p

f

f

tr

p

f

p

f

Poco Allegro.

Berlin 1741.

SONATA 5a

tr *p* *f* *f* 1a 2a

p *p* *f* *p* *p* *p* *f* *f*

Adagio.

Poco Allegro.

p *p* *f* *f* 1a 2a

ANDANTE.

p

tr

3

tr

3

tr

tr tr tr ∾

tr

f tr

f

p

tr tr tr tr

tr tr

tr

ALLEGRO ASSAI.

f p tr

f *p* *f* *p* *f* *f* tr tr tr tr tr

Berlin 1742.

SONATA 6.a

Allegro.

p *f* *p* *p* *p* *f* tr tr

Poco Adagio. Allº

tr tr tr tr tr p f tr tr f tr

tr

p

f

tr

tr

tr

ADAGIO.

p p f tr f p p p f

p f f p p p tr tr f tr f

ALLEGRO.

p f p f f f tr tr p

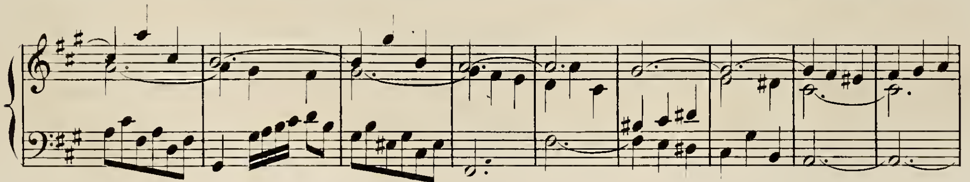

p
f


p
f
Poco Adagio


p Allegro.


f
f










tr


p
f
p
f


p
p


f
f

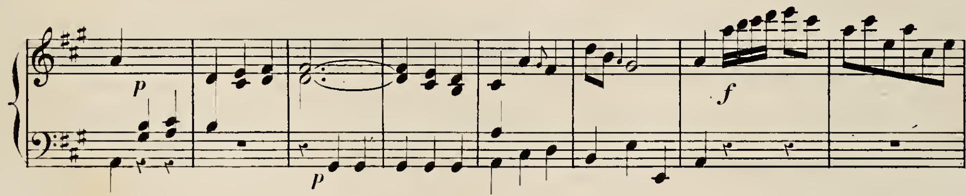














FINE

1744

SEI SONATE

per CEMBALO

DEDICATE

all' Altezza Serenissima

di

CARLO EUGENIO

Duca di Wirtemberg e Teckh,
Conte di Montbeliard, Signore di Heidenheim,
Cavalier del Toson d'Oro e Maresciallo di Campo
supremo dell' inclito Circolo di Svevia etc.ª

COMPOSTE DA

CARLO FILIPPO EMANUELE BACH,

MUSICO DI CAMERA DI S. M. IL RE DI PRUSSIA etc.ª

Opera II

Alle spese di Giovanni Guglielmo WINDTER,
intagliatore in rame e compagnia in NORIMBERGA.

(2me RECUEIL.)

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861

Altezza Serenissima,

Le mie Sonate di Camera nel comparir in pubblico coll' Augustissimo Nome di V.A.S mi promettono due grandi vantaggi; il primo, che le medesime appoggiate e protette da si nobil sostegno, sperar ne possono un compiacimento comune; l'altro, che dedicandole a V.A.S. faccio al mondo palese il gran rispetto che umilmente Le professo, e Le devo in gratitudine de' moltiplicati favori compartitimi benignamente in tempo in cui ebbi l'onore di darle Lezione di Musica in Berlino. Ambi questi vantaggi che mi risultano nell' offerirle questo tenue tributo della mia più ossequiosa osservanza, e che mi lusingo sarà gradito dall' Alma generosa di V.A.S. furono sempre sospirati dalla mia ambizione, ed ora ringrazio la fortuna tanto a me propizia, che mi appresta con tal mezzo l'occasione opportuna per dichiarar al pubblico che sono e sarò sempre colla maggior venerazione,

di V.A.S.

Berlino.

Um.mo Dev.mo Obbl.mo Ser.re

Carlo-Filippo-Emanuele Bach.

Moderato.

SONATA 1e

tr p f 3 3 tr tr tr tr p tr tr tr p 3 f tr tr tr 1a 2a

ANDANTE.

Adagio.

Andante.

p

f

tr

3

Adagio.

p

Andante.

p

f

3

tr

ALLEGRO ASSAI.

tr tr tr tr tr

p

tr

f

tr

tr tr tr tr

tr

Berlin 1742.

SONATA 2.

Un poco Allegro.

tr
tr
tr
tr
tr
f
p
Adagio.
Allegro.
tr
pp
Adagio.
Allegro.
f
f

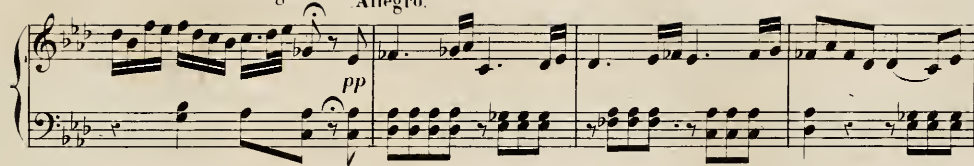
8

tr

Adagio. Allegro. Adagio. Allegro.

tr 3 p f

tr


Adagio.
Allegro.
pp


f
tr
f


ADAGIO.
p
f
p


f
tr




tr

p *f* *p* *f*

tr

ALLEGRO.

tr

3

f

p

3 3 tr tr tr pp f

Tœplitz 1743.

SONATA 3.

Allegro.

tr

p

f

1ª

2ª

ADAGIO.

VIVACE.

3

3

1

1

Un poco Allegro. Berlin 1742.

SONATA 4ª

p tr tr f f p f tr tr tr 1a 2a

ANDANTE.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

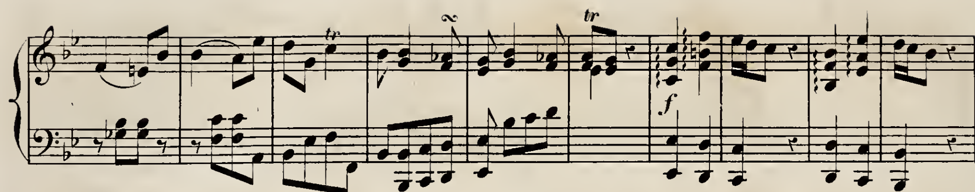
ALLEGRO.

3 p f

3

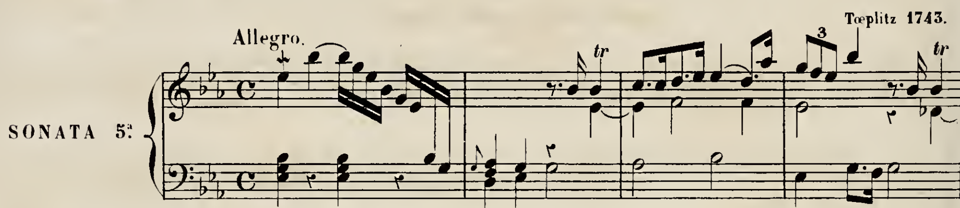
tr tr

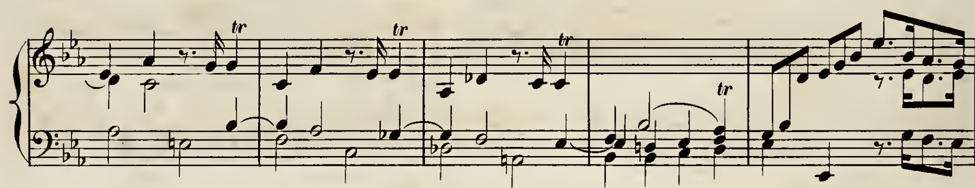
tr p





Tœplitz 1743.

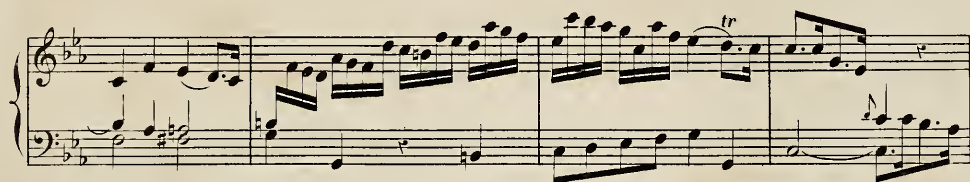









tr
p
pp
tr
f
tr
tr


tr


tr
tr
tr


tr
tr


tr



p *f*

tr tr tr tr tr tr tr

1ª 2ª

ADAGIO.

tr

tr tr tr tr

ALLEGRO ASSAI.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Berlin 1744.

SONATA 6.

Moderato.

ten.

f p f p f p f f

ADAGIO NON MOLTO.

p f f p f

tr
p
f
p
f
p

ALLEGRO.

tr tr tr tr tr tr tr

tr

tr

tr

tr

tr

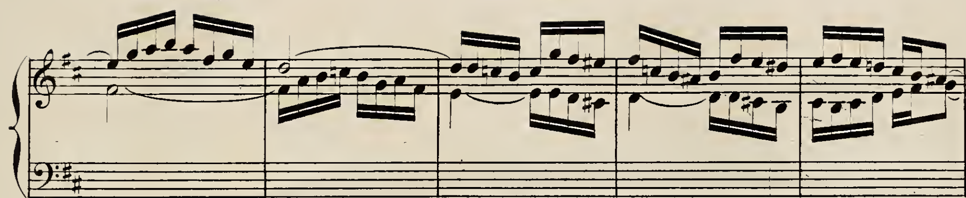

tr


tr

















FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JEAN-PHILIPPE RAMEAU.

RAMEAU (Jean-Philippe), le plus célèbre musicien français du dix-huitième siècle, naquit à Dijon, le 25 septembre 1683, de Jean Rameau, organiste, et de Claudine Martinecourt (1). Jean Rameau n'avait commencé que fort tard l'étude de la musique, pour laquelle il avait toujours été passionné; aussi ne fut-il jamais qu'un artiste médiocre. Mais si les dons qu'il avait reçus de la nature ne purent être développés par des études trop tardives, il comprit parfaitement ce qu'il devait faire pour l'éducation musicale de ses enfants.

Les premiers sons qui frappèrent l'oreille de Jean-Philippe furent ceux des instruments. A peine pouvait-il remuer ses doigts enfantins, qu'il les promenait déjà sur un clavier, et ses progrès dans l'art difficile qu'il devait illustrer un jour furent rapides. A l'âge de sept ans, le jeune homme exécutait, à première vue, sur le clavecin, toute espèce de musique.

En 1701, Rameau, âgé de dix-huit ans, fit un voyage à Milan, et son court séjour dans cette ville, la seule de l'Italie qu'il ait visitée, n'exerça pas d'influence sur la nature de son talent. De retour en France, il habita tour à tour Marseille, Lyon, Nîmes et quelques autres villes du midi. Engagé par un directeur de spectacles qui donnait des représentations dans ces diverses localités, il jouait le premier violon à l'orchestre et se faisait connaître en même temps comme organiste.

Après une absence de plusieurs années, Rameau retourna à Dijon, où il ne resta que peu de temps. On lui offrit la place de la Sainte-Chapelle : il la refusa. Son désir le plus vif était de se rendre à Paris, seule ville où pouvaient se réaliser les idées de gloire qui occupaient son esprit. Il arriva dans la capitale en 1717, mais la jalousie de l'organiste Marchand mit obstacle à sa réussite. La place d'organiste de Saint-Paul était vacante : un concours eut lieu entre Rameau et Daquin; celui-ci l'emporta sur l'artiste de Dijon, grâce à l'influence de Marchand; cependant les pièces de clavecin que l'on a de ces deux artistes prouvent l'immense supériorité du premier sur son rival. Forcé d'accepter l'orgue de Saint-Étienne à Lille, Rameau ne resta pas longtemps dans cette ville, son frère, organiste de la cathédrale de Clermont en Auvergne, lui ayant offert la place que rendait vacante sa retraite.

La tranquillité dont jouissait Jean-Philippe, habitant une ville située dans un pays de montagnes et peu fréquentée, favorisait son penchant à la méditation, et ce fut là qu'il écrivit son *Traité d'harmonie*. Impatient de se produire comme théoricien et comme compositeur, il trouva le moyen de rompre un long engagement qu'il avait contracté avec le chapitre de Clermont. Arrivé à Paris en 1721, il s'occupa de la publication de son livre, qui parut l'année suivante. En 1726, il publia son *Nouveau Système de musique théorique*, et, en 1732, la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue.*

(1) La Borde, dans son *Essai sur la Musique* (tom. III, pag. 464), a donné la date du 25 octobre 1683, et tous les biographes l'ont copié aveuglément; cependant Maret, secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, dans son *Éloge historique de Rameau*, dont la seconde édition, que j'ai sous les yeux, a été publiée en 1770, c'est-à-dire dix ans avant l'ouvrage de La Borde, Maret, dis-je, avait fait connaître la véritable date de la naissance de l'illustre musicien. Il nous apprend « qu'il vint au monde, à quatre heures du soir, le 25 septembre 1683. » — On trouve la même date dans l'Almanach de Duchesne (*Les Spectacles de Paris*), pour l'année 1765, pag. 6.

Ces ouvrages lui procurèrent une grande réputation, et, malgré les critiques des journalistes et les insinuations malveillantes de quelques envieux, il devint, pour ainsi dire, de mode de parler du système de la basse fondamentale, même parmi les personnes les moins capables de le comprendre (1).

« Cependant, dit M. Fétis, à qui j'emprunte les détails intéressants que l'on va lire, Rameau n'était point satisfait encore; car il se sentait appelé à parcourir la double carrière de théoricien et de compositeur dramatique. En vain était-il cité comme le meilleur organiste de France; en vain sa musique instrumentale était-elle recherchée par tous les amateurs, il se tourmentait en pensant qu'il touchait à sa cinquantième année sans avoir pu parvenir jusqu'à la scène de l'Opéra, tandis que beaucoup de musiciens médiocres y étaient arrivés sans peine. Devenu maître de clavecin et accompagnateur de madame la Pouplinière, femme du fermier général, il trouva heureusement un Mécène dans ce financier, qui entretenait un orchestre à son service, et donnait des concerts dans son hôtel à Paris et dans sa belle maison de Passy. La Pouplinière obtint de Voltaire, pour son protégé, le livret d'un opéra dont *Samson* était le sujet. Rameau écrivit sa musique; l'ouvrage fut essayé chez le fermier général et plut beaucoup à ceux qui l'entendirent; mais Thuret, alors directeur de l'Académie royale de musique, peu séduit par un sujet de la Bible, refusa l'œuvre de Voltaire et de Rameau. Longtemps après, celui-ci employa la musique de *Samson* dans son *Zoroastre*. D'abord découragé, il semblait vouloir renoncer au projet de se faire une réputation dramatique; mais la Pouplinière tint bon, et finit par lui faire avoir, de l'abbé Pellegrin, le livret d'*Hippolyte et Aricie*, moyennant une obligation de cinq cents livres donnée comme garantie contre la chute de l'ouvrage. Quelque temps après, le premier acte fut essayé chez le financier, et le bon abbé, qui, comme on l'a dit, *dînait de l'autel et soupait du théâtre*, charmé de ce qu'il entendait, déchira le billet en déclarant que de semblable musique n'avait pas besoin de caution. Cependant le succès de la représentation ne répondit pas d'abord aux espérances du poëte et des amis de Rameau. L'ouvrage fut joué pour la première fois le 1er octobre 1732, et les admirateurs de Lulli se réunirent pour en condamner le style, qu'ils appelaient bizarre, baroque et dépourvu de mélodie. On ne pouvait nier que le compositeur d'*Hippolyte et Aricie* ne fût inférieur à celui d'*Armide* dans le récitatif, et qu'il n'y eût moins de correction dans sa manière d'écrire : mais son harmonie avait bien plus de force; ses modulations étaient moins uniformes; ses chœurs avaient bien plus d'effet et d'énergie; enfin, son instrumentation était plus riche de formes et de détails. En un mot, le nouvel opéra annonçait un génie d'une autre trempe que tout ce qui avait suivi Lulli; on pouvait discuter sur l'agrément de cette musique, mais non lui refuser le caractère de la création. Depuis près de cinquante ans il n'avait été rien donné à l'Opéra de Paris qui eût ce cachet de nouveauté. Tel fut néanmoins le mauvais accueil fait à cet ouvrage, qu'il fut à peine permis de l'achever. L'abbé Desfontaines accusa Rameau, dans son *Nouvelliste du Parnasse*, de substituer les spéculations harmoniques aux jouissances de l'oreille. Les pamphlets, les couplets satiriques accablèrent le compositeur, et l'on fit courir contre lui cette épigramme :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

« Rameau, étourdi de ces critiques, crut un moment s'être trompé, et dit à ses amis : « J'ai cru que mon « goût réussirait, et je vois qu'il n'en est rien; mais je n'en ai point d'autre : je ne ferai plus d'opéras. » — Heureusement que ceux qui le protégeaient contre ses ennemis ne se laissèrent point ébranler comme lui. Ils prirent sa défense, ramenèrent insensiblement l'opinion publique, et finirent par fixer l'attention sur

(1) On peut prendre connaissance des travaux de Rameau, relatifs à la théorie de l'harmonie, en lisant l'excellent article que M. Fétis a consacré à cet artiste célèbre dans sa *Biographie universelle des Musiciens*.

une production qui avait été jugée avec légèreté. Grimm, qui n'aimait pas Rameau, prétend que le grand succès obtenu plus tard par la musique de ce compositeur ne fut que le résultat des calculs des partisans de la musique française en haine de l'italienne. Quoi qu'il en soit de cette assertion, il est certain que Rameau parvint à la plus belle renommée en France par ses compositions dramatiques, et qu'il fit preuve d'une prodigieuse facilité dans ses travaux en ce genre; car, bien qu'il eût donné son premier opéra à l'âge de cinquante ans, et qu'il fût presque constamment occupé de la rédaction de ses traités théoriques d'harmonie et de la polémique qu'ils soulevaient, il fit représenter vingt-deux grands opéras ou opéras-ballets dans l'espace de vingt-sept ans. Il était dans sa soixante-dix-septième année quand il fit jouer le dernier.

« Si le début de Rameau dans sa carrière avait été pénible, il en trouva la compensation dans l'espèce de domination qu'il exerça sur la musique en France, pendant les trente dernières années de sa vie. Les discussions mêmes qu'il eut à soutenir contre plusieurs savants, et qu'il semblait moins craindre que rechercher, augmentèrent son autorité et rendirent son nom populaire. Le produit de ses leçons, de ses ouvrages, et le revenu de ses places lui avaient assuré une aisance augmentée par une sévère économie, qu'on l'accusait de pousser jusqu'à l'avarice la plus sordide. Le roi avait créé pour lui la charge de compositeur de son cabinet. Plus tard il lui accorda des lettres de noblesse et le nomma chevalier de Saint-Michel.

« Plusieurs académies avaient ouvert leurs portes à Rameau, sans qu'il recherchât ces honneurs. Le magistrat de Dijon l'exempta à perpétuité, lui et sa famille, de la taille et des autres droits municipaux.

« Rameau était fort grand et d'une maigreur excessive; mais, quoique son extérieur eût pu faire croire que sa santé était débile, il n'avait jamais été malade. Le régime qu'il avait adopté et sa sobriété le firent parvenir à un âge avancé, et lui permirent de se livrer à de grands travaux jusqu'à ses derniers jours. — Sombre et peu sociable, il fuyait le monde et gardait, même avec sa famille, un silence presque absolu. Dans ses promenades solitaires, il n'abordait ni ne voyait personne. On le croyait absorbé dans de profondes méditations; cependant Chabanon, son ami, obtint de lui l'aveu que, dans ses vagues rêveries, aucun objet ne l'occupait précisément; son esprit était dans une sorte de somnolence, et ses jambes seules conservaient de l'activité. Lorsqu'on l'abordait, il semblait sortir d'une extase, ne reconnaissait personne, et ses amis les plus intimes étaient obligés de se nommer. Ses panégyristes disent qu'il était naturellement modeste : il paraît en effet qu'il parlait peu de lui lorsqu'il n'était pas entraîné par la discussion; mais il supportait impatiemment la contradiction (1). »

Rameau mourut à Paris, le 12 septembre 1764, âgé de plus de quatre-vingts ans. Des obsèques magnifiques lui furent faites à Saint-Eustache, où il fut inhumé, dit M. Fétis, près de Lulli. Ici le savant biographe a été sans doute induit en erreur par Maret (2) : le tombeau du compositeur florentin se trouve à l'église des Petits-Pères, dans la première chapelle à gauche. Au surplus M. Fétis dit lui-même, dans l'article de sa *Biographie universelle des Musiciens*, qu'il a consacré à Lulli, que ce musicien célèbre fut inhumé dans une chapelle des *Petits-Pères* de la place des Victoires, et que sa famille y fit élever un superbe mausolée. Il cite ensuite l'épitaphe latine que Santeuil fit pour ce tombeau.

Un premier service funèbre fut fait à Rameau le 27 septembre dans l'église des Pères de l'Oratoire aux frais de l'Académie royale de musique. Plusieurs morceaux tirés des opéras de *Castor* et de *Dardanus* furent adaptés aux paroles liturgiques. Un second service eut lieu dans l'église des Carmes-Déchaussés, près du Luxembourg : la musique était de Philidor. Ces deux cérémonies attirèrent un concours de monde prodigieux.

Rameau avait épousé mademoiselle Marie-Louise Mangot, qui lui survécut. C'était une femme douce, aimable, bonne musicienne et possédant une jolie voix; il en eut trois enfants : Claude-François Rameau,

(1) Fétis, *Biogr. univ. des Musiciens* (1re édition), tom. VII, pag. 343-346.

(2) *Éloge historique de Rameau,* par Maret, secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon (nouv. édit.), Paris, 1770, notes, pag. 74-75. La première édition, que je n'ai point, est de 1766.

qui fut écuyer, valet de chambre du roi; Marie-Louise Rameau, religieuse au couvent de la Visitation de Sainte-Marie à Montargis, et Marie-Alexandrine Rameau, qui, après la mort de son père, épousa François-Marie de Gauthier, mousquetaire du roi.

Rameau avait une sœur nommée Catherine, qui mourut en 1762; elle professa le piano à Dijon; mais, plusieurs années avant sa mort, ses infirmités l'avaient forcée au repos, et son frère lui faisait une pension qu'il lui paya toujours exactement. Claude Rameau, frère puîné de Philippe, fut successivement organiste de Saint-Benigne et de la Cathédrale de Dijon; il avait été aussi organiste de la Cathédrale de Clermont, et il céda sa place à son frère lorsque celui-ci, après un premier voyage à Paris, se vit obligé de retourner en province, ainsi que je l'ai déjà dit.

Voici la liste des opéras, ballets et divertissements de Rameau : 1° Divertissements de l'*Endriague,* comédie de Piron pour l'opéra comique de la foire Saint-Germain, en 1727.—2° *Idem* pour *la Rose,* au même théâtre, 1728. — 3° *Idem* pour *le Faux Prophète,* au même théâtre. — 4° *Idem* pour *l'Enrôlement d'Arlequin,* au même théâtre. — 5° *Idem* pour *les Courses de Tempé,* au Théâtre-Français, 1734. — 6° *Samson*, tragédie-lyrique de Voltaire, non représentée, en 1732. — 7° *Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique, représentée en 1733. — 8° *Les Indes galantes,* opéra-ballet, 1735. — 9° *Castor et Pollux*, tragédie lyrique, 1737. — 10° *Les Talents lyriques,* opéra-ballet, 1739. — 11° *Dardanus*, tragédie lyrique, 1739. — 12° *Les Fêtes de Polymnie,* opéra-ballet, 1745. — 13° *La Princesse de Navarre,* comédie avec intermèdes, 1745.— 14° *Le Temple de la Gloire,* opéra-ballet, 1745. — 15° *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, idem, 1747. — 16° *Zaïs,* idem, 1748. 17° *Pygmalion*, idem, 1748. — 18° *Naïs*, idem, 1749. — 19° *Platée*, opéra bouffon, 1749.— 20° *Zoroastre,* tragédie lyrique, 1749. — 21° *Acante et Céphise,* pastorale héroïque, 1751.— 22° *La Guirlande*, opéra-ballet, 1751.— 23° *Daphné et Églé*, idem, 1753.— 24° *Lysis et Délie*, idem, 1753. — 25° *La Naissance d'Osiris,* idem, 1754. — 26° *Anacréon*, idem, 1754. — 27° *Zéphire*, idem. — 28° *Nélée et Mirthis,* idem. — 29° *Io,* idem. — 30° *Le Retour d'Astrée,* prologue, 1757. — 31° *Les Surprises de l'Amour,* opéra-ballet, 1759. — 32° *Les Sybarites,* idem, 1759. — 33° *Les Paladins,* idem, 1760. — 34° *Abaris ou les Boréades,* tragédie lyrique, non représentée. — 35° *Linus,* idem. — 36° *Le Procureur dupé,* opéra comique, non représenté. Les partitions des principaux de ces opéras ont été gravées, mais seulement avec les parties chantantes, la basse, les ritournelles et la partie de premier violon.

On a aussi de Rameau des pièces pour le clavecin qui jouissent d'une réputation méritée. Les biographes ont mis une grande confusion dans la liste qu'ils en ont donnée. Ils en annoncent quatre livres sous les dates de 1706, 1721, 1736, et *sans date :* tout cela est inexact. L'erreur provient de Maret et de La Borde, que l'on a toujours copiés sans songer à vérifier leurs citations. Le fait est qu'il n'existe que deux livres de pièces pour clavecin seul : le premier publié à Paris en 1731 et le deuxième sans date. Rameau a donné encore, en 1741, un recueil intitulé *Pièces* de clavecin en concerts [cinq], avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon. Il existe des exemplaires qui portent la date de 1752. Je possède un de ceux-ci, et j'en ai vu avec la date antérieure. La musique est gravée sur cuivre; le titre et les préliminaires qui se trouvent au *verso* sont imprimés.

Les pièces que contiennent les deux recueils que je publie dans le *Trésor des Pianistes* sont remarquables sous le rapport de l'originalité; elles se distinguent aussi par la richesse de l'harmonie et par un excellent sentiment de la basse, signe caractéristique des ouvrages des grands maîtres. Dans le premier livre, *l'Allemande,* pag. 1; *les Gigues,* pag. 4 et 5; *le Tambourin,* pag. 12, sont des pièces charmantes; on peut citer du deuxième livre : *la Sarabande*, pag. 6; *Fanfarinette,* pag. 9; les deux *Menuets*, pag. 15, et *la Poule*. Cette dernière, qui semble n'annoncer qu'une imitation puérile, est cependant un morceau très-remarquable sous le rapport de l'effet et de l'harmonie.

1731

PIÈCES

pour le

CLAVECIN

PAR

J. PH. RAMEAU.

LIVRE PREMIER.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

TABLE

LIVRE PREMIER.

LIVRE DEUXIÈME.

EXPLICATION DES SIGNES D'AGRÉMENT.

Cadence. Cadence appuyée. Double Cadence. Doublé.

Effet.

Pincé. Port de voix. Coulé. Pincé et Port de voix.

Son coupé. Suspension. Arpège simple. Arpège figuré.

Arpège double. *Effet.*

La note liée à celle qui porte une *Cadence* ou un *Pincé*, sert de commencement à chacun de ces agréments.

Exemple. *Effet.*

Une liaison qui embrasse plusieurs notes marque qu'il faut les tenir d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'on les touche.

Exemple. *Effet.*

ALLEMANDE.

1ª

2ª

COURANTE.

GIGUE en RONDEAU.

1a 2a

FIN.

D. C.

2me GIGUE
en
RONDEAU.

LE RAPPEL

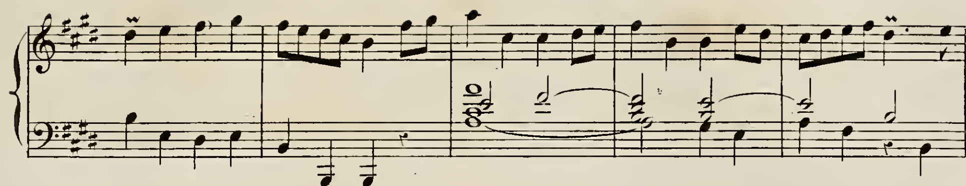
DES OISEAUX

1ª

2ª

1er
RIGAUDON.

2me
RIGAUDON.





DOUBLE du 2me RIGAUDON.









Tendrement.

MUSETTE

en

RONDEAU.

FIN

3 3 3 3

D.C.

Vif.

TAMBOURIN.





La

VILLAGEOISE

RONDEAU.











Les
TENDRES PLAINTES
RONDEAU.

LES NIAIS de SOLOGNE.

1er Double

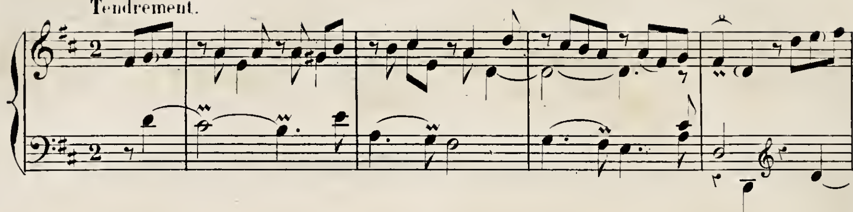
DES NIAIS.

2d Double

DES NIAIS.

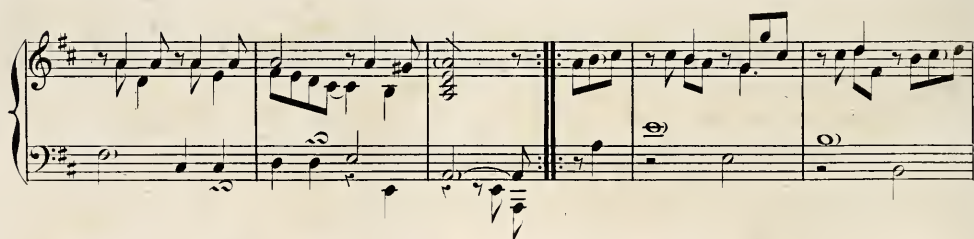
Tendrement.

Les SOUPIRS.


















1a
2a



LA JOYEUSE

RONDEAU.

FIN

D. C.

La FOLLETTE RONDEAU.

FIN

D.C.

L'ENTRETIEN DES MUSES.

1a

2a

1a

2a

Les
TOURBILLONS
RONDEAU.

2

2

FIN

d

g









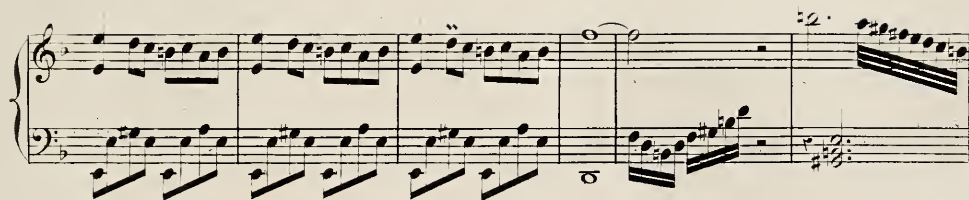



D.C.

LES CYCLOPES

RONDEAU

FIN.





LE LARDON

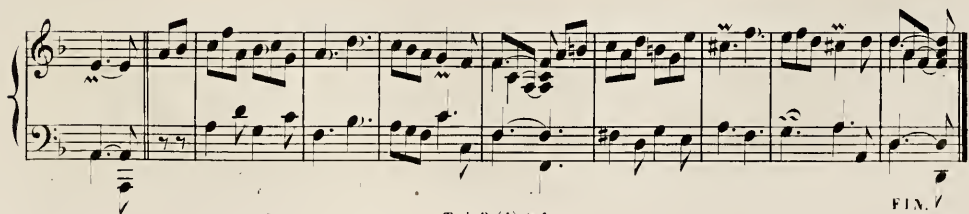
MENUET.





LA BOITEUSE.





PIÈCES

pour le

CLAVECIN

PAR

J. PH. RAMEAU.

LIVRE DEUXIÈME.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

TABLE

LIVRE PREMIER.

LIVRE DEUXIÈME.

EXPLICATION DES SIGNES D'AGRÉMENT.

Cadence. Cadence appuyée. Double Cadence. Doublé.

Effet.

Pincé. Port de voix. Coulé. Pincé et Port de voix.

Son coupé. Suspension. Arpège simple. Arpège figuré.

Arpège double. *Effet.*

La note liée à celle qui porte une *Cadence* ou un *Pincé*, sert de commencement à chacun de ces agréments.

Exemple. *Effet.*

Une liaison qui embrasse plusieurs notes marque qu'il faut les tenir d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'on les touche.

Exemple. *Effet.*

ALLEMANDE.

3

1a

2a

3

1a

2a

COURANTE.

1a

2ª

1ª

2ª

SARABANDE.

LES TROIS MAINS.

g

g

1.

2.

g

g

1ª

2ª

FANFARINETTE.

LA TRIOMPHANTE.

FIN.

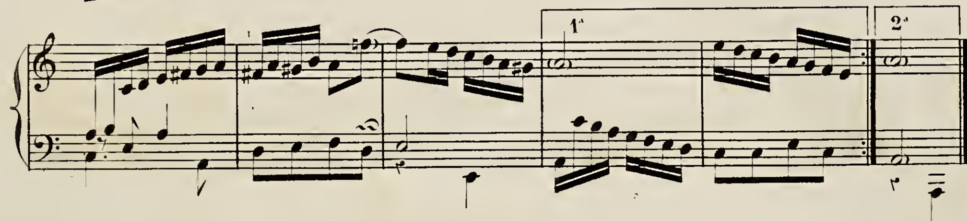
GAVOTTE.

1.^r DOUBLE.

1^a

2^a




1a
2a


2e DOUBLE.






1a
2a

3e DOUBLE.

1a

2a


4e DOUBLE.
2
2








1a
2a

5e DOUBLE.

1a

2a

6e DOUBLE.

1a

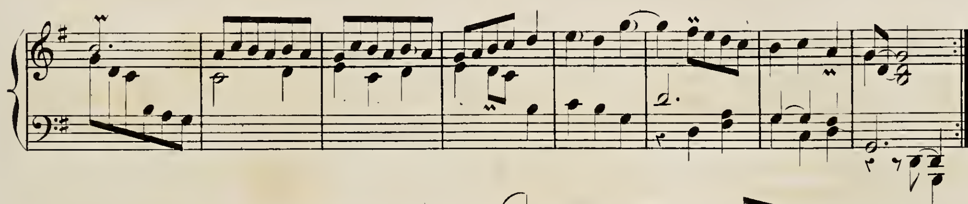
2a

LES TRICOTETS.
RONDEAU.

L'INDIFFÉRENTE

MENUET.





2me MENUET











LA POULE.

Co co co co co co co dai

Dol

f

Dol

f

Dol

f

Dol

f

Dol

f

Dol

f

Dol

Dol

f

3

3

LES TRIOLETS.

LES SAUVAGES.

FIN

D.C.

D.C.

L'ENHARMONIQUE.

Gracieusement.

Hardiment,

sans altérer la mesure.

Gracieusement.

Hardiment.

Gracieusement.

Har-diment.

Gracieusement.

L'EGYPTIENNE.

m: g.

1a

2a

FIN.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

FRANÇOIS DURANTE.

DURANTE (Francesco), célèbre compositeur et l'un des chefs de l'école napolitaine, n'est point né à Naples, comme l'ont cru Gerber, Choron et Fayolle, M. Fétis et plusieurs autres biographes. Mazzarella, dans la *Biographie des hommes illustres du royaume de Naples,* le fait naître à Grumo en 1693, et prétend qu'il y mourut en 1756 (1). Dans le même livre il dit qu'il vint au monde à Frattamaggiore en 1686, qu'il y mourut en l'année 1756, soixante-dixième de son âge, et qu'il y fut honorablement enseveli. — Dans le Dictionnaire de l'abbé Bertini, élève de Leo et contemporain de Durante, on lit que celui-ci vit le jour à Frattamaggiore, près de Naples, en 1693, et qu'il cessa de vivre dans cette capitale en 1756, à l'âge d'environ soixante ans. Le marquis de Villarosa le fait naître également à Frattamaggiore, de Gaetano Durante et d'Orsola Capasso, et donne la date du 16 mars 1684 (2). — D'après ce que l'on peut déduire de ces diverses versions des principaux biographes, je suis porté à adopter les renseignements donnés par Bertini, qui d'ailleurs, je le répète, avait connu le maître de chapelle napolitain. Au surplus de Villarosa dit que Durante était condisciple de Cotumacci; or celui-ci naquit, selon M. Fétis et selon de Villarosa lui-même, en 1698; il n'est donc pas permis de croire que son compagnon d'études soit né en 1684.

Le jeune Francesco reçut son éducation musicale non pas au Conservatoire de *Sant' Onofrio*, comme l'ont pensé plusieurs biographes, mais à celui *de' poveri di Gesù Cristo*, où l'on admettait les fils de familles indigentes depuis l'âge de sept ans jusqu'à onze, ce qui prouve que ses parents étaient d'humble condition. Durante eut pour maître de contre-point Gaetano Greco, savant professeur attaché à cet établissement. Les biographes s'accordent à dire que, plus tard, il reçut des leçons d'Alexandre Scarlatti, et il paraît tout à fait probable qu'il devint disciple de ce grand homme.

Sigismondi, dans ses *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, publiés par le marquis de Villarosa, nie le fait avancé par quelques écrivains, que Durante soit allé à Rome dans sa jeunesse; qu'il y soit resté pendant cinq ans, et qu'il y ait pris des leçons de Pasquini et de Pitoni; car, dit le biographe napolitain : « Durante vécut toujours dans un état de gêne qui ne lui aurait pas permis d'entreprendre un voyage et de demeurer à Rome. »

Durante s'était adonné avec ardeur à l'étude du clavecin et de l'orgue, et avait acquis sur ces instruments une habileté remarquable. En 1715, il entra au Conservatoire de *Sant' Onofrio* comme professeur de clavecin. Trois ans après il obtint la direction musicale du Conservatoire *de' poveri di Gesù Cristo*, où il avait été élève. En 1742, après le départ de Porpora, il professa à *Santa Maria di Loreto,* et ses émoluments étaient de dix ducats par mois (quarante-deux francs cinquante centimes). Enfin, Leo ayant cessé de vivre en 1745, la place de maître de la chapelle royale fut mise au concours et donnée à Durante, qui la conserva jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant dix ans.

Il paraît que ce maître célèbre a professé dans les quatre Conservatoires de Naples, car de Villarosa, dans l'article qu'il a consacré à Fenaroli, dit que celui-ci entra fort jeune au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, où, sous la direction de Durante et de Feo, il fit des progrès rapides. On lit aussi dans

(1) *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli;* Naples, 1849, feuillet 8 verso, n° 13.

(2) De Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, art. Durante.

les Mémoires de Ferrari (1) : « Durante fut un des douze candidats qui se présentèrent pour la place de « maître de chapelle du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. On leur donna un madrigal à mettre en « musique à cinq parties réelles dans le style sévère. La composition de Durante l'emporta sur celle de « Vinci, Leo, Feo, Porpora et de tous les autres. »

Cet artiste éminent a été le chef d'une grande école, de laquelle sont sortis, pendant la première partie du dix-huitième siècle, une foule de compositeurs devenus célèbres, parmi lesquels on distingue Pergolèse, Egidio Duni, Traetta, Vinci, Terradeglias, Jomelli, Piccinni, Sacchini, Guglielmi, Paisiello, l'abbé Speranza, etc.

On n'a gravé qu'un petit nombre des ouvrages de Durante; presque toutes ses compositions sont pour l'église; il a peu écrit de musique de chambre et rien pour le théâtre, mais on a la preuve qu'il a composé les deux oratorios suivants dont les *libretti* se trouvent à la bibliothèque du lycée communal de Bologne, savoir : 1° *Abigaile, componimento sacro da cantarsi nell' oratorio de' PP. della congregazione di S. Filippo Neri, detti della Madonna di Galiera. Musica del signor Francesco Durante. In Bologna*, 1740, *a S. Tommaso d'Aquino*, in-8°. — 2° *S. Antonio di Padova, componimento sagro per musica da cantarsi nell' oratorio de' PP. della congregazione dell' Oratorio di S. Filippo Neri di Bologna, detti della Madonna di Galiera. Musica del signor Francesco Durante napoletano. In Bologna*, 1755, *per Girolamo Corciolani*, in-8°. — Enfin l'on conserve au même lycée communal un beau portrait sur toile de Durante, où il est représenté à l'âge d'environ quarante ans. Je dois ces renseignements à l'extrême obligeance de M. Gaspari, bibliothécaire de cet établissement. Les collections les plus nombreuses de ses œuvres sont celles qui existent au Conservatoire de musique de Naples et à celui de Paris, mais elles sont l'une et l'autre incomplètes. Je ne vois point sur la liste de cette dernière, donnée par M. Fétis, dans sa *Biographie des musiciens*, l'ouvrage suivant, cité par de Villarosa : « Concorso fatto par la real capella di Napoli a 21 aprile 1745. » — J'ai sous les yeux une copie italienne du motet qui a servi à ce concours; le titre est conforme à celui donné par de Villarosa, sauf que le jour 21 avril ne s'y trouve pas indiqué. Il est à cinq voix: deux *canti*, *tenore* et *basso*; il est écrit dans le style sévère (*osservato*), sans accompagnement ni basse chiffrée; le texte est celui-ci : *Protexisti me, Deus*. Au surplus, cette composition a été éditée à Paris par Porro.

J'ai dit que Durante était un habile claveciniste : on pourra en juger par les sonates composées de morceaux intitulés *Studii* et *Divertimenti* que je reproduis d'après l'édition, aujourd'hui fort rare, qui a été gravée à Naples en un volume in-4° oblong. Je donne ici, pour la satisfaction des bibliophiles, le titre curieux de cet ouvrage, remarquable par sa prolixité et son style passablement emphatique :

A Sua Eccellenza il signor D. Giacomo Francesco Milano d'Aragona, marchese di S. Giorgio, etc., principe d'Ardore e del sacro romano impero, gran conte di Mazalanes, etc., cavaliere de' reali ordini dello Spirito Santo e di S. Gennaro, etc., ambasciadore straordinario del re alla corte di Francia, il quale alle arti più severe che al maneggio de' grandi e pubblici e privati affari si convengono, ciò che l' alto legnaggio suo e la repubblica da lui richiedevano a modi de' famosi eroi di Grecia lo studio della musica, potente medicina dell' animo e nobile ornamento de' ben nati e colti spiriti al maggior grado di perfezione si è dilettato di maravigliosamente congiungere, queste sonate per cembalo divise in studii e divertimenti Francesco Durante già Ehirone [*Chirone*] *di questo Achille con riverente mano presenta ed in perpetua testimonianza dell' animo suo devotissimo dona, dedica e consagra.*

Passant du titre au contenu de l'œuvre, nous devons dire qu'elle justifie pleinement la grande réputation de l'auteur; elle est non-seulement un témoignage de son habileté comme exécutant, mais on y reconnaît le maître consommé dans l'art d'écrire, et le style en est original.

(1) *Aneddoti. . . . . . occorsi nella vita di G. Gotifredo Ferrari*, Londres, 1830, in-12, tom. I, pag. 116.

SIX SONATES

pour le

CLAVECIN

PAR

François DURANTE.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

T. d. P. (4) B.

Francesco DURANTE. Sonate per Cembalo.

Allegro.

STUDIO

Primo.

tr tr tr

tr

m.d.

tr tr tr

m.d.

tr tr tr tr tr tr

m.d.

tr
tr

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

m.d.

Allegro.

DIVERTIMENTO

Primo.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

Allegro.

STUDIO
Secondo.




tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr






tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

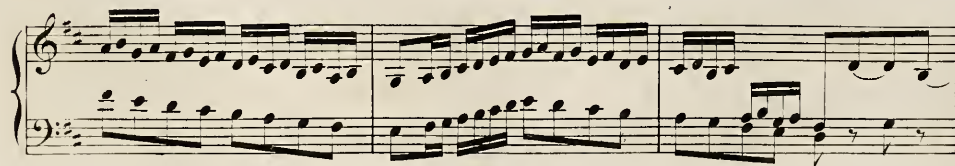

tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr




tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr





tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr

a piacere.

DIVERTIMENTO

Secondo.













STUDIO
Terzo.

FUGA.

tr tr

tr tr

tr

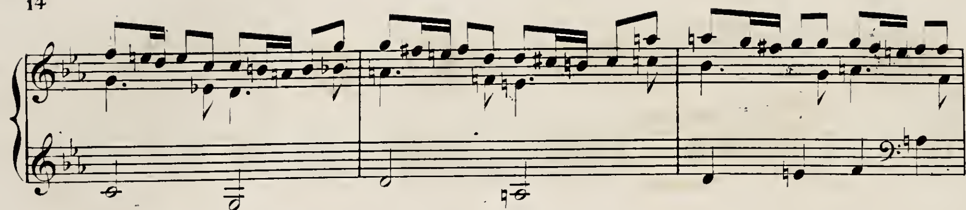
tr tr

tr tr

tr tr

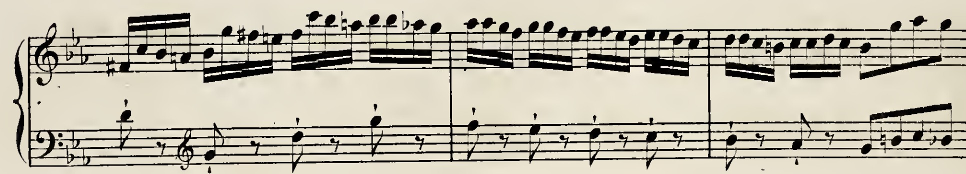
tr

tr tr

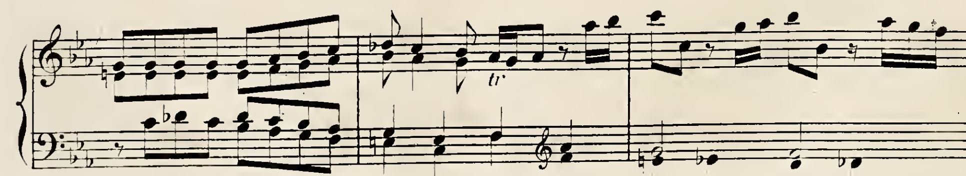





tr
tr.




tr


tr

tr tr

tr tr

tr tr

tr

CANON.

DIVERTIMENTO
Terzo.

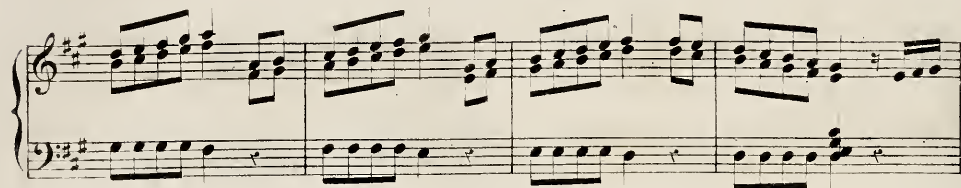
tr tr tr tr

STUDIO
Quarto.

tr tr tr tr tr
tr tr
tr
tr tr tr
tr tr tr tr
tr tr tr
tr

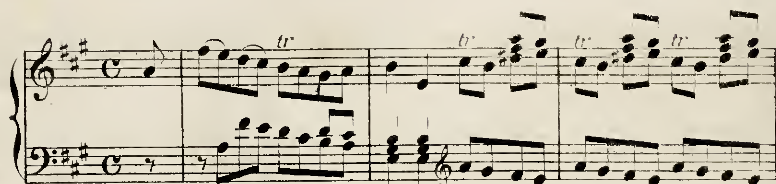
tr







DIVERTIMENTO
Quarto.



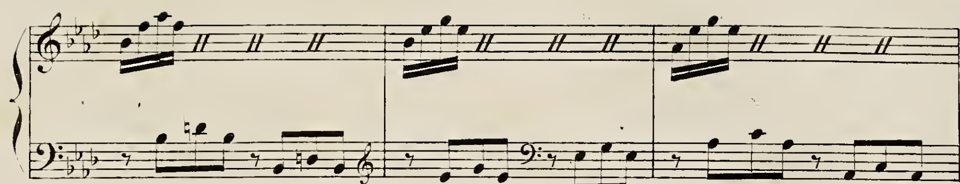




STUDIO
Quinto.

FUGA.

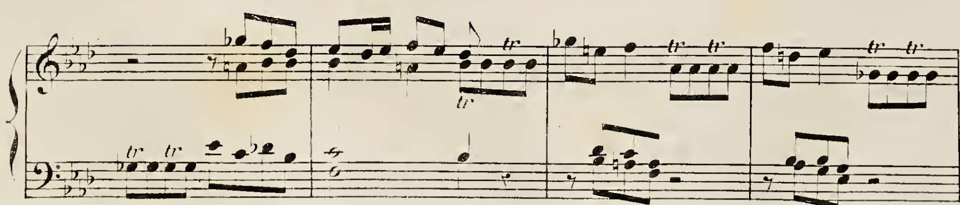
tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr






tr
tr
tr


tr
tr
tr tr
tr tr


tr tr
tr
tr
tr tr
tr tr

DIVERTIMENTO
Quinto.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

STUDIO
Sesto

Allegro.

tr tr tr tr tr tr

6 6

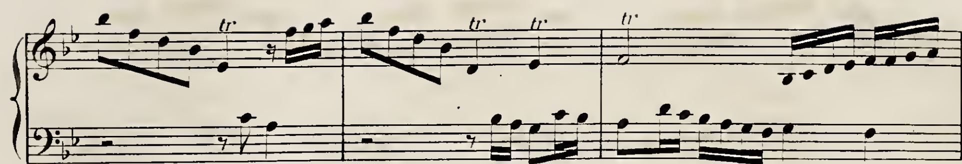
tr

tr tr tr
tr

tr tr tr tr

tr

tr











DIVERTIMENTO

Sesto.



tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

Fine.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

NICOLAS PORPORA

PORPORA (Niccolò-Antonio), savant compositeur et célèbre professeur de chant, naquit à Naples le 19 août 1686 (1), de Carlo Porpora et de Caterina di Costanzo. Il fut baptisé dans l'église paroissiale de *S. Gennaro all' Olmo*. Son père, qui exerçait la profession de libraire, avait une nombreuse famille ; il destina Nicolas à l'art musical, et, après avoir reconnu sa facilité naturelle, il le fit entrer au Conservatoire de Sainte-Marie de Lorette (2) pour qu'il y apprît la musique et reçût, en même temps, une éducation convenable.

A peine entré dans cet établissement, Porpora donna des preuves de ses heureuses dispositions, et il eut le bonheur d'avoir pour maîtres Gaetano de Venise, le Rév. D. Gaetano de Peruggia, et Francesco Mancini, Napolitain, qui avaient été élèves de la même école.

« On ignore, dit M. Fétis, quelles furent les premières compositions dramatiques de Porpora, et à quelle époque il donna son premier opéra. » — Le marquis de Villarosa nous fournit à ce sujet de précieux renseignements que je vais traduire (3).

Le mérite de Porpora étant reconnu à Naples, il fut chargé de mettre en musique pour le nouveau théâtre *de' Fiorentini* l'opéra *Basilio re di Oriente*. Sur cet ouvrage il prend le titre de maître de chapelle de l'ambassadeur de Portugal. Il écrivit, en 1711, pour le théâtre alors existant de S. Bartolomeo, *Flavio Anicio Olibrio*. Il fut ensuite chargé de mettre en musique, pour le théâtre Capranica de Rome, l'opéra *Berenice*. Cet ouvrage fut favorablement accueilli par le public. De Villarosa ajoute que l'auteur obtint le suffrage de Haendel, qui se trouvait à Rome. Cela ferait supposer que *Berenice* a dû être représentée en 1709 ou au commencement de 1710, époque à laquelle le grand compositeur allemand était effectivement dans la capitale du monde chrétien, et y composa sa cantate : *Il Trionfo del tempo*, dont le manuscrit existe dans la collection de la reine d'Angleterre (4). Dans ce cas, *Berenice* aurait précédé l'opéra *Flavio Anicio Olibrio*.

(1) M. Fétis dit qu'il naquit en 1687, suivant certains biographes, et en 1685 suivant d'autres, mais que la première de ces deux dates est plus certaine. Les renseignements donnés par le marquis de Villarosa, que je suis dans cette notice, sont trop précis pour qu'on ne doive pas les préférer ; il était d'ailleurs à même d'en vérifier facilement l'exactitude.

(2) M. Fétis dit que Porpora fit ses premières études au Conservatoire de *S. Onofrio :* cela ne paraît pas probable ; les détails donnés par de Villarosa sur les maîtres dont Porpora reçut des leçons me font croire que sa version est la bonne. M. Fétis pense que Porpora fut élève d'Alexandre Scarlatti. Je n'ai pas de preuve du contraire à lui opposer ; je ferai seulement observer que le marquis de Villarosa n'en dit rien. R.-G. Kiesewetter, dans le catalogue de sa bibliothèque, dit aussi que Porpora était élève d'Alexandre Scarlatti. Après tout, il n'y aurait rien d'étonnant que Porpora, bien qu'il eût été l'élève des maîtres nommés par de Villarosa, eût pris aussi des leçons du grand Scarlatti.

(3) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli raccolte dal marchese di Villarosa.* Naples, 1840, in-4. — Il n'y a rien d'étonnant que le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles n'ait pas pu profiter des renseignements donnés par de Villarosa, puisque l'article Porpora, de la *Biographie universelle* des musiciens, a été imprimé au moment où paraissait le volume du biographe napolitain.

(4) *Burney's Commemoration of Handel*, p. 43 des préliminaires.

En 1719, Porpora écrivit pour le théâtre S. Bartolomeo, à Naples, *Faramondo*, et, en 1721, il fit représenter au théâtre Aliberti, à Rome, *Eumene*, opéra avec intermèdes, prenant sur le libretto le titre de Virtuose de S. A. le prince de Hesse-Darmstadt.

Devenu maître du Conservatoire de *Sant' Onofrio*, il écrivit, en 1722, l'oratorio intitulé : *Il Martirio di Santa Eugenia*, qui fut exécuté avec un très-grand succès dans cet établissement. En 1723, il composa, pour les noces du prince de Montemiletto, une cantate intitulée *l'Imeneo*, dans laquelle chanta son élève Farinello. Peu après, il donna, au théâtre S. Bartolomeo, l'opéra *Amare per regnare*, puis ensuite *la Semiramide*. Un recueil manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire de Paris, nous apprend qu'en 1723 on représenta au théâtre Aliberti, à Rome, un opéra de N. Porpora, intitulé *Adelaida*.

M. Fétis dit que dans le courant de 1725, Porpora fit un voyage à Rome pour y faire représenter son *Germanico*, et qu'à la fin de la même année, il fut appelé à Venise pour y prendre la direction du Conservatoire de l'Ospedaletto. Voici comment s'exprime à ce sujet de Villarosa :

« Au talent remarquable que la nature lui avait accordé, Porpora joignait un naturel très-vif et fort inconstant. En conséquence, ne se contentant pas des succès qu'il obtenait dans sa patrie, il l'abandonna pour se rendre à Venise, où, ayant fait apprécier son mérite, il fut choisi pour maître du Conservatoire de la Pietà, établissement dans lequel on enseignait aux jeunes filles le chant et les instruments (1). En passant par Rome, Porpora fut invité à écrire la musique du drame *Germanico*, dont le poëme est de Niccolò Coluzzi. Cet ouvrage fut exécuté par les excellents chanteurs Domenico Annibale de Macerata, contralto d'un grand mérite, Gaetano Majorano, surnommé Caffarelli, alors très-jeune (2), Angelo-Maria Monticelli et Felice Salimbeni. » Tous ces chanteurs étaient des sopranistes, et les deux derniers remplissaient des rôles de femmes. — A cette époque, et longtemps après, même, les hommes seuls pouvaient paraître sur les théâtres de Rome. — Avec de pareils interprètes, la musique obtint un succès éclatant. — De Villarosa a estropié les noms des deux derniers chanteurs, qu'il nomme Angelo Mondicelli et Felice Galimberti.

Le libretto de *Germanico in Germania* existe à la Bibliothèque impériale de Paris ; cet ouvrage, que n'a point cité Allacci dans sa dramaturgie, fut représenté à Rome pendant le carnaval de 1732, et non en 1725, ainsi que l'ont cru M. Fétis et le marquis de Villarosa. Je dois encore faire observer que le biographe napolitain a fait erreur en attribuant à Niccolò Coluzzi le libretto de *Germanico*, qui est d'Antonio Mango. Enfin, pour preuve de l'identité, et pour que l'on puisse voir qu'il ne s'agit point d'une reprise en 1732 d'un ouvrage déjà représenté en 1725, je donnerai la liste des chanteurs nommés sur le libretto que j'ai eu sous les yeux, et qui sont les mêmes que ceux cités par de Villarosa. « *Domenico Annibale* de Macerata, virtuoso di S. M. il Re di Polonia ed Elett. di Sassonia ; — *Gaetano Majorano detto Caffarello*, Napolitain ; — *Angelo-Maria Monticelli*, Milanese (da donna) ; — *Agostino Fontana*, Torinese ; — *Felice Salinbeni* sic (da donna) ; — *Felice Checcaci*, Pistojese. — Lorsqu'en 1732 Porpora fit représenter à Rome *Germanico in Germania*, il était déjà allé à Venise; ce qui le prouve, c'est que sur le libretto on lui donne le titre de *Maestro delle figlie de Coro del pio Ospedale degl' Incurabili in Venezia.*

Je ne sais si c'est bien au Conservatoire de la Pietà que fut attaché Porpora lors du premier voyage qu'il fit à Venise en 1725, ou à celui de l'Ospedaletto, comme le pense M. Fétis ; mais on vient de voir qu'en 1732 il prenait le titre de maître du chœur des jeunes filles de l'hôpital des Incurables, et un manuscrit autographe

(1) Il y avait à Venise quatre Conservatoires de filles : *la Pietà, le Mendicanti, gl' Incurabili*, et *l'Ospedaletto di S. Giovanni e Paolo* ou simplement *l'Ospedaletto.*

(2) Ces dernières paroles font supposer que de Villarosa adopte pour la naissance de Caffarelli la date de 1710 donnée par Grossi (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*). Gerber le fait naître en 1707, et M. Fétis le 16 avril 1703. Il semble qu'une date rapportée d'une manière si précise doit toujours être préférée, à moins de preuves authentiques contraires ; cependant, si les paroles dont s'est servi de Villarosa en parlant de Caffarelli : « il était alors très-jeune », doivent être prises en considération, la date de 1710 est la seule qui puisse être admise.

qui est à la bibliothèque du Conservatoire de musique à Paris, daté de Venise, 1744, prouve qu'à cette époque le maître napolitain était attaché à l'Ospedaletto (1).

Porpora, courbé sous le poids des années, se trouva dans ses vieux jours réduit à la plus extrême misère (*alla mendicità*), soutenu seulement par ses élèves, dit le marquis de Villarosa (2); il succomba à une attaque de pleurésie, en 1767, à l'âge de quatre-vingt et un ans. La congrégation des musiciens lui fit gratis des obsèques, et il fut enterré dans l'église de cette société, dite l'*Ecce Homo*, située sur la place de *S. Maria dell' Ajuto*. Porpora avait dans sa jeunesse l'esprit subtil et la répartie vive ; il était très-versé dans la poésie italienne, et parlait également les langues latine, française et allemande.

Le marquis de Villarosa ayant cité des ouvrages dont n'a point eu connaissance M. Fétis, et M. Fétis beaucoup d'autres non mentionnés par le biographe napolitain, j'ai cru devoir les réunir en une liste générale. J'ai marqué d'une * ceux qu'on trouve dans la *Biographie universelle des Musiciens*, et de deux ** ceux cités par MM. Fétis et de Villarosa. Les ouvrages que ne précède aucun signe sont cités seulement par de Villarosa.

Ouvrages dramatiques : 1° *Basilio re di Oriente*, au théâtre de' Fiorentini à Naples (sans indication d'année); 2° *Flavio Anicio Olibrio*, au théâtre S. Bartolomeo, à Naples, 1711; 3° *Berenice*, à Rome, probablement en 1709; 4°* *Arianna e Teseo*, à Naples, puis à Vienne, en 1717, ensuite à Venise au théâtre S. Gio-Grisostomo (3), et à Londres en 1730; 5° *Faramondo*, au théâtre S. Bartolomeo, à Naples, en 1719; 6°** *Eumene*, au théâtre Alibert, à Rome en 1721 (4); 7° *L'Imeneo*, cantate, à Naples, en 1723; 8°* *Issipile*, à Rome, en 1723 ; 9° *Adelaida*, à Rome, théâtre Aliberti, en 1723 (Bibl. du Conservatoire de Paris, n° 3808 du catalogue); 10° *Germanico*, à Rome en 1725; 11° *Siface*, à Venise, au théâtre S. Gio-Grisostomo, 1726 ; 12° *Imeneo in Atene*, à Venise, théâtre S. Samuel, en 1726 ; 13°* *Meride e Selinunte*, au théâtre S. Gio-Grisostomo, à Venise, en 1727 ; 14°* *Ezio*, théâtre S. Gio-Grisostomo, à Venise, 1728 ; 15°* *Semiramide riconosciuta*, *ibid.*, hiver de 1729 (*le Glorie della poesia*); 16° *Ermenegildo* du duc Marchesi, Napolitain, Naples, 1729 (Grossi); 17°* *Tamerlano*, à Dresde, 1730; 18° *Annibale*, théâtre S. Angelo, Venise, 1731 (*Glorie della poesia*); 19° *Lucio Papirio*, théâtre S. Cassiano, Venise, 1737 (*le Glorie*, etc.); 20° *Rosbale*, théâtre S. Gio-Grisostomo, Venise, 1737. M. Fétis cite en cette même année *Rosalba;* je ne trouve point cet opéra dans le catalogue de Groppo (5), mais bien *Rosbale*; 21°* *Statira*, 1742 ; 22°* *Temistocle*, 1742 ; 23°* *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*, 1744 ; 24°* *Il Trionfo di Camillo*, à Naples, en 1760. De Villarosa donne la date de 1766.

Voici la liste des opéras cités par de Villarosa et par M. Fétis, sans indication de date : 25°** *Polifemo*; 26°** *Ifigenia in Aulide*; 27° *Mitridate;* 28° *Rosmene;* 29° *Partenope;* 30° *Alessandro nell' Indie;* 31° *Didone;* 32° *Agrippina*.

De 1720 à 1722, Porpora mit en musique les *Cantate* ou *Azioni teatrali*, *Angelica e Medoro* de Métastase, et *Gli orti Esperidi* du même.

(1) Pour les autres détails relatifs à la vie de Porpora, on pourra voir l'article que M. Fétis lui a consacré dans sa *Biographie universelle des Musiciens*.

(2) Il paraît toutefois que ses élèves firent bien peu pour le soulager, et je trouve que M. Fétis a eu raison de reprocher à Farinelli et à Caffarelli leur ingratitude. Ces deux principaux disciples du maître napolitain, gorgés de richesses, auraient pu bien facilement lui assurer une existence douce et paisible, et l'on sait d'ailleurs que peu de chose suffit à un vieillard.

(3) *Le Glorie della poesia, etc.*

(4) M. Fétis donne la date de 1722, et dit que Porpora écrivit cet opéra pour son élève Farinelli. Le savant biographe aura été induit en erreur par des documents inexacts, car c'est bien en 1721, pendant le carnaval, qu'*Eumene* fut représenté au théâtre Alibert. Farinelli ne figure point sur le libretto, dont un exemplaire existe à la Bibliothèque impériale. Que devient donc l'anecdocte du fameux *Joueur de trompette* qui, dans cet opéra, aurait lutté avec le célèbre sopraniste (*) ? Voici le nom des virtuoses qui ont chanté dans cet ouvrage : *Nicolò Grimaldi*, *Giovanni Ossi* (da donna), *Domenico Tollini* (da donna), *Giovan-Battista Minelli*, *Annibale Pio-Fabri*, *Baldassare Lauretti*, *Domenico Manzi*.

(5) *Catalogo di tutti i Drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia*, *dall' anno* 1637 *all' anno* 1745, *posto in luce da Antonio Groppo;* in-12.

(*) Voy. l'article Broschi (Charles) dans la *Biographie universelle des Musiciens*, t. II, p. 319-320, 1re édit.

M. Fétis cite les Oratorios suivants de Porpora : 1° *Gedeone;* 2° *Il Verbo incarnato;* 3° *Davide*, à Londres, en 1735 ; 4° *Il Trionfo della Divina Giustizia.* Il faut encore y ajouter : 5° *Oratorio per la natività del Signore ;* 6° *Il Martirio de S. Eugenia*, exécuté en 1722 au Conservatoire de S. Onofrio, déjà cité (de Villarosa). Dans le catalogue imprimé de la bibliothèque de feu R.-G. Kiesewetter, outre *Due madrigali a quatro voci* du *Gedeone* : n° 1. *Chi nel Signor confida ;* n° 2. *Signor, la tua minaccia*, on trouve : *I Martiri di S. Giovanni Nepomucene, orat. in due parti.*

Musique sacrée : 1° *Leçons pour l'office des morts ;* 2° *Laudate , pueri , Dominum* , à quatre voix avec violons , viole et hautbois ; 3° *Magnificat*, à deux chœurs, avec violons et viole ; 4° *Dixit*, à huit avec instruments ; 5° *Te Deum*, à quatre avec instruments ; 6°* *Qui habitat in adjutorio Altissimi*, à quatre voix, pour deux *sop.* et deux *contralti* avec violons, viole et orgue, pour le Conservatoire de Venise ; 7°* *In exitu Israel*, à deux chœurs, avec violons et viole, pour le même ; 8° *Te Deum*, à quatre avec instruments ; 9° *In te, Domine, speravi*, à deux *soprani, alto e basso* avec violons et viole ; 10° *Lauda, Jerusalem, a quatro replicato ;* 11° *In te, Domine, speravi*, à quatre ; 12°* *Magnificat*, à deux chœurs ; 13° *Beatus vir*, à quatre (voir, à la fin de cet article, la note des ouvrages de Porpora, qui sont à la bibliothèque du Conservatoire) ; 14° *Credidi* à quatre ; 15° Deux *Lætatus sum*, à deux chœurs avec violons ; 16° *Domine, probasti me*, à quatre (deux *sop.*, deux *contralti*, deux violons, viole et orgue — Fétis) ; 17° *In convertendo*, à quatre ; 18° *Cum invocarem*, à quatre ; 19° *Nunc dimittis*, à cinq ; 20° *De profundis*, à quatre ; 21° *Confitebor*, à quatre ; 22° *Nisi Dominus*, à quatre ; 23° *Lauda, Jerusalem*, à quatre ; 24° *Lamentazioni e Lezioni della Settimana santa ;* 25° *Introduzione al Salmo Miserere, a quatro voci, due canti e due alti con strumenti* ; 26° Trois Messes ; 27° Litanies, à quatre voix avec violons ; 28° *Salve Regina*, à quatre ; 29° *Regina Cœli, a voci sole con violini* ; 30° un autre *Regina Cœli*, id., id. ; 31° Six *Duetti* latins, pour le jeudi et le vendredi saint dans la chapelle royale de Pologne (à Dresde) ; 32° La 1re et 2me leçon du mercredi et jeudi saint, avec violons et viole pour l'église de' Pellegrini, à Naples, qui furent chantées par Raff et Caffarelli.

M. Fétis cite les messes et autres œuvres de musique sacrée suivantes : 1° Messe à cinq voix sans orchestre ; 2° Messe à cinq voix, deux violons, viole et basse ; 3° Messe à deux chœurs, quatre voix *di ripieno*, et orchestre ; 4° Messe à quatre voix et orchestre, gravée à Paris, chez Mme veuve Launer ; 5° *Confitebor* à deux chœurs, deux violons, viole et orgue ; 6° *In te, Domine, speravi*, à cinq voix, deux violons, viole et orgue ; 7° *Dixit*, à quatre voix, deux violons et orgue ; 8° *Dixit* court, à quatre ; 9° *Stabat*, pour deux *soprani*, deux *contralti*, deux violons, viole et orgue.

Cantates citées par de Villarosa : 1° *Calcante ed Achille*, pour *soprano* et *basso* avec violons et viole ; 2° *Datti pace*, pour voix seule (*per voce sola*) ; 3° *Ninfe e Pastor*, pour *soprano* ; 4° *Sorge la bella aurora*, *idem* ; 5° *Dalla reggia di Flora*, idem ; 6° *Questo è il platano frondoso*, idem ; 7° *Vulcano* pour soprano ; 8° *Da tue veloci candide colombe*, avec violons, violes et basse ; 9° *Perdono, amata Nice*, pour soprano, avec violons et viole ; 10° *Il Ritiro*, pour soprano avec violons ; 11° *Tace il vento, e tace l'onda*, pour contralto , avec violons et viole ; 12° *Qual vapor che in valle impura*, avec violons, viole et basse ; 13° Huit volumes de cantates ; 14° Cantate pour la translation du sang de S.-Janvier, *nel sedile di Porta nova* en 1765 ; 15° La cantate *Angelica ;* 16° Deux sérénades ; 17° Madrigaux à quatre ; 18° Cantate à voix seule ; 19° Cantate latine à quatre voix ; 20° Airs et cantates divers en un volume. La rédaction de cet article me fait croire que de Villarosa a vu les ouvrages dont il donne la liste, et je pense que ces volumes de cantates, ces recueils enfin existent dans une bibliothèque de Naples : vraisemblablement dans celle du Conservatoire.

Le biographe napolitain cite les motets suivants : 1° Motet à voix seule de contralto ; 2° *Due mottetti in pastorale ;* 3° Autre à plusieurs voix avec instruments ; 4° Trois motets à voix seule avec violons ; 5° Autre motet ; 6° Solféges à voix seule ; 7° Six *duetti* pour soprano et contralto.

En 1735, Porpora publia à Londres, un livre de douze cantates, dont six pour soprano, et six pour contralto :

elles sont classées parmi les plus belles compositions de ce genre. Les récitatifs surtout sont considérés comme des modèles. En 1736 il fit paraître, dans la même ville, six trios pour deux violons, violoncelle et basse continue.

On trouve dans le catalogue imprimé de la bibliothèque de R.-G. Kiesevetter les ouvrages suivants de Porpora : 1° *Solfeggi;* 2° *Beatus vir*, à cinq voix avec deux violons et basse ; 3° Deux madrigaux, à quatre voix de l'Oratorio *Gedeone* (déjà cités) ; 4° *Sei Duetti latini sopra la Passione di Gesù Cristo;* 5° *Dixit Dominus*, à quatre voix concertées avec instruments ; 6° *Kyrie*, à quatre voix concertées avec instruments (en *ré* min.) ; 7° *Gloria*, à quatre voix concertées avec instrument (en *ut*) ; 8° Motet à alto solo avec violons , viole et basse ; 9° Cantate pour contralto avec violons ; partition autographe datée de 1712 ; 10° *Deianira, Jole ed Ercole*, sérénade à trois voix avec instruments, 1711 ; 11° *I Martirii di S. Giovanni Nepomucene*, Oratorio (déjà cité) ; 12° Cantate pour soprano avec basse continue.

La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède : 1° *Beatus a più voci* (*due soprani e due contralti*) *con strumenti di Nicola Porpora, maestro delle figlie del Coro dell' Ospedaletto.* Manuscrit autographe daté de 1744. On lit à toutes les entrées de la partie de soprano : *Lauretta.* C'est le nom de la jeune élève à laquelle était confiée cette partie ; 2° *Kyrie e Gloria a quatro voci con strumenti* (en *ré*) deux violons et basse chiffrée, style concerté. Dans le même volume : 3° *Credo, Sanctus et Agnus Dei con strumenti*, en *fa*, à cinq voix, deux soprani, alto , ténor et basse, deux violons, altos et basse chiffrée, style concerté. Magnifique copie ancienne ayant appartenu à M. Choron ; 4° *Messa*, kyrie , gloria et credo en *ut* avec deux violons, viole et basse chiffrée (à 4 voix) style concerté. *Sanctus, Benedictus et Agnus Dei,* en *fa*, *a cappella*, basse chiffrée pour l'orgue seulement. On trouve à la fin de cet ouvrage : *Copiato da me Giuseppe Sigismondo dall' originale di Porpora* [Napoli] *in Febbraro* 1798. Il y a, dans le même volume, huit cantates de Porpora, toutes pour voix de soprano avec la basse chiffrée n° 1 *Care luci*... n° 8. *Questo è il platano frondoso.* Les autres sont les mêmes que les six premières du recueil publié à Londres, en 1735.

La bibliothèque du Conservatoire possède, en outre, plusieurs exemplaires des cantates gravées à Londres ; un autre exemplaire de ce rare recueil fait partie de ma collection d'œuvres musicales.

On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris, sous le nom de Porpora, un manuscrit (V. m. 368) d'un *Dixit.*

Voici enfin la liste de quelques ouvrages de Porpora, dont je possède des copies manuscrites :

1° *Kyrie* et *Gloria*, à cinq voix (deux sopranos, alto, ténor et basse) en *fa*, avec accomp. de deux violons, viole et orgue ; 2° *Credo*, à cinq voix (deux sop., alto, ténor et basse) en *fa;* 3° *Beatus*; à quatre voix (deux sop. et deux contr.) en *ut*, daté de 1725 et composé probablement pour un des conservatoires de Venise ; 4° *Mottetto a voce sola con strum.* en *sol;* 6° *Arianna e Teseo*, opéra en trois actes ; 5° Le premier acte de l'opéra *Siface*, ms. autographe.

Il a été gravé , à Paris , chez l'éditeur Descombes , douze sonates pour le violon avec la basse chiffrée : c'est un œuvre fort remarquable.

Les six fugues libres de Porpora que je publie n'ont été citées, que je sache, par aucun biographe, et je ne crois pas qu'elles aient été gravées précédemment à l'édition qu'en a donnée Clementi dans son *Practical Harmony* (1). Il est présumable que le grand pianiste romain les aura tirées d'un manuscrit, et peut-être que sans lui elles seraient perdues aujourd'hui. On trouve dans ces charmantes pièces un style vif et spirituel qui caractérise parfaitement le génie napolitain. Sous ce rapport la quatrième fugue est un petit chef-d'œuvre ; la seconde est également fort belle.

(1) *Clementi's Selection of Practical Harmony, for the organ or piano-forte*, etc., etc. Londres, Clementi, etc. ; 4 vol. in-4 obl. (Vol. I, p. 38-50).

SIX FUGUES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES PAR

Nicolas PORPORA.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

T. d. P. (4) C.

SIX FUGUES LIBRES par N. PORPORA.

Allegro.

No. 1.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Nº 2.

Allegro.

Moderato.

No. 3.

tr

tr tr tr tr

tr tr

Adagio.

tr tr

Nº 4.

tr

Moderato.

No. 5.

tr

tr

Adagio.

Nº 6.

Fuga Diatonica, Enarmonica, Cromatica.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

FINE.

